FILM

NR 9 (1756)
27 II 1983
ROK XXXVIII
CENA 20 ZŁ

INDEKS: 35806
ISSN 0137-463X

GÉRARD DEPARDIEU jako Danton (str. 3)
Fot. Paris Match

Krótko

WARSZAWA. Cztery filmy polskie ujrzymy na ekranach w marcu: „Prawo jest prawem" Krzysztofa Wojciechowskiego, „Czerwone węże" Wojciecha Fiwka, „Śpiewy po rosie" Władysława Ślesickiego i „Epitafium dla Barbary Radziwiłłówny" Janusza Majewskiego. **PRAGA.** Raz jeszcze Janusz Majewski: jego film „Słona róża", zrealizowany w ramach współprodukcji polsko-czeskiej, jest od stycznia wyświetlany w Czechosłowacji. **LONDYN.** Jerzy Skolimowski rozpoczyna latem realizację filmu na kanwie życia Nikoli Tesli (1856–1943), inżyniera i wynalazcy z Chorwacji, pracującego w USA. Nie będzie to biografia, lecz dramat z elementami science fiction. Zdjęcia będą kręcone w Anglii, Francji i USA, budżet – 10 mln dolarów. **ŁÓDŹ.** Film „Nr 752938" Kwietosławy Sowy zdobył nagrodę Towarzystwa Przyjaciół Łodzi za najlepszą etiudę studencką z lat 1981–82. **WARSZAWA.** Biografie: Richarda Burtona i Elizabeth Taylor obiecuje jeszcze w tym roku Państwowy Instytut Wydawniczy. **ELBLĄG.** Spośród 30 kin województwa administrowanych przez OPRF tylko 9 działa w warunkach dobrych, 12 w średnich, a 9 w złych – informuje „Dziennik Bałtycki". **LUBLIN.** Przegląd filmów z Gretą Garbo (tylko 100 zł za 5 seansów) zorganizował Ośrodek Kultury filmowej wspólnie z Filmoteką Polską. **ŁÓDŹ.** Wojna o kino „Polesie", w którym Szpital im. Madurowicza chce urządzić suszarnię bielizny, toczy się między dzielnicowym Zespołem Opieki Zdrowotnej a OPRF-em. „Nie można stawiać alternatywy: szpital albo kino" – zauważa nie bez racji „Głos Robotniczy". **WARSZAWA.** Spotkanie polskich widzów z twórcami serialu „Szpital na peryferiach" zapowiada Czechosłowacki Ośrodek Kultury i Informacji.

Musical

KAJTUŚ CZARODZIEJ

Włodzimierz Haupe zamierza przenieść na ekran w formie musicalu uroczą książkę Janusza Korczaka „Kajtuś czarodziej". Akcja tej filozoficznej opowiastki dla dzieci rozgrywa się w latach Wielkiego Kryzysu w Polsce i w kilku innych krajach: jest to historia chłopca-czarodzieja, który powoli uczy się odpowiedzialności za swoje pomysły.

Od 1 marca

Tańsze bilety do kina

Jak informuje Przedsiębiorstwo Dystrybucji Filmów, z dniem 1 marca 1983 r. wprowadzone zostaną zmiany w zasadach ustalania cen biletów do kin. Uwzględniają one doświadczenia z ostatnich kilku miesięcy.

Obiżeniu ulega dolna granica ceny biletów w kinach 0-ekranowych o 20 i 10 zł oraz o 10 zł w kinach I kategorii. Dotychczas najtańszy bilet normalny w kinach 0-ekranowych na I miejsce kosztował 40 zł, obecnie zaś kosztować będzie 20 zł; na drugie miejsce kosztował 30 zł – teraz 20 zł. W kinach I kategorii cena biletu na pierwsze miejsce wynosiła 30 zł. Od marca wynosić będzie 20 zł. Ceny na drugie miejsca pozostają bez zmian.

Wprowadzone zostało większe zróżnicowanie cen biletów ulgowych, wynoszących średnio 50 proc. ceny biletów normalnych (dotychczas 30 proc.). Decyzja ta ma na celu ochronę interesów grup społecznych, którym przysługuje prawo nabywania biletów ulgowych, a więc uczniom szkół podstawowych, zasadniczych i średnich, słuchaczom studiów pomaturalnych oraz studentom szkół wyższych, szeregowym i podoficerom służby zasadniczej WP i MO, osobom pobierającym renty i emerytury, inwalidom wojennym i wojskowym wszystkich grup.

Ograniczono możliwość stosowania wysokich cen (80, 100, 120 zł) na filmy atrakcyjne poprzez wprowadzenie zasady, że listę tytułów tych filmów ustala Naczelny Zarząd Kinematografii na wniosek Przedsiębiorstwa Dystrybucji Filmów, a nie dyrektorzy Okręgowych Przedsiębiorstw Rozpowszechniania Filmów – jak to obowiązywało dotychczas. Również na te filmy przysługiwać będą bilety ulgowe.

Fabuła 83

Zaproszenie do Chybia

Chybie, niewielka miejscowość na Podbeskidziu, jest znane dzięki cukrowni i amatorskiemu klubowi filmowemu „Klaps", którego prace zdobywają uznanie na krajowych i zagranicznych przeglądach. Klub ten po raz piąty organizuje przegląd filmów amatorskich – w dniach od 6 do 8 maja br. Organizatorzy – prócz „Klapsa", Urząd Gminy, ZW ZSMP, WDK oraz Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Bielsku-Białej – proszą o nadsyłanie fabularnych filmów aktorskich i fabularyzowanych dokumentów do 15 kwietnia pod adresem: Gminny Ośrodek Kultury, 43-420 Chybie 80. Podczas festiwalu odbędzie się seminarium „Film nieprofesjonalny jako osobisty zapis rzeczywistości – cele i środki".

Nowe książki

WSPÓŁCZESNA FRANCUSKA TEORIA FILMU

Ukazała się książka Zbigniewa Czeczota-Gawraka „Współczesna francuska teoria filmu", wydana przez Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu. Jest to dwunasty tom Studiów z Teorii Filmu i Telewizji pod redakcją Aleksandra Jackiewicza, którym patronuje Zakład Historii i Teorii Filmu i Telewizji Instytutu Sztuki PAN. Autor przedstawia dzieje, kierunki i obszary penetracji francuskiej myśli teoretycznej w latach 1945–1970, omawia dorobek jej czołowych przedstawicieli (Jean Epstein, Gilbert Cohen-Séat, Edgar Morin, André Bazin, Jean Mitry, Christian Metz, Etienne Souriau i inni) i formuluje wnioski metodologiczne z myślą o ogólnej teorii filmu. 2000 egz., 327 str., 200 zł.

Marek Wysocki i reżyser Roman Wionczek na planie filmu „Haracz szarego dnia"

Okupacyjna Warszawa

Haracz szarego dnia

Ulotki „Tylko świnie siedzą w kinie", zielone mundury żołnierzy Wehrmachtu: miejsce przed warszawskim kinem „Syrena", przemienionym przez scenografa Zenona Różewicza w kinoteatr z okresu okupacji. W takim miejscu spotkali się Zofia i Gonczar, bohaterowie filmu Romana Wionczka „Haracz szarego dnia", realizowanego na kanwie powieści Janusza Krasińskiego pod tym tytułem. W filmie występują Jolanta Grusznic, Marek Wysocki, Andrzej Chudy, Stanisław Pąk, Andrzej Żółkiewski, Bogusław Augustyn, Piotr Krasicki, Stefan Szmidt, Krzysztof Luft, Teresa Szmigielówna, Emilia Krakowska, Halina Kossobudzka, Andrzej Krasicki, Leonard Andrzejewski oraz aktorzy z NRD – Karl Sturm i Alfred Struwe. Autorem zdjęć jest Bogusław Lambach, a produkcją z ramienia Zespołu „Profil" kieruje Roman Kowalski.

Dla TV

O Marii Dąbrowskiej

Ludomir Motylski pracuje nad średniometrażowym filmem telewizyjnym o Marii Dąbrowskiej, w którym wybitna pisarka będzie przedstawiona na tle kilku epok, od 1905 do 1965 roku. Film wykorzystuje m.in. dzienniki pisarki i bogaty materiał ikonograficzny. Autorem zdjęć jest Cezary Makowski, montażem zajmuje się Alfreda Czarnecka. Film powstaje w WFD na zlecenie TV.

Miłosz przewodnikiem

Piosenka o porcelanie

Rok temu Muzeum Historyczne m.st. Warszawy urządziło niecodzienną wystawę, na której zgromadzono szczątki starej, bezcennej porcelany, wygrzebane spod ruin Starówki. Na kanwie tej wystawy Zofia Ołdak realizuje w Studio Miniatur Filmowych impresję dokumentalną; zdjęcia nakręcił Jacek Prosiński. Przewodnikiem po filmie – tak jak po wystawie – ma być wiersz Czesława Miłosza „Piosenka o porcelanie" z tomu „Światło dzienne".

Prenumerata

Tylko do 28 lutego

Prenumeratorów indywidualnych uprzejmie informujemy, że został skrócony termin przyjmowania wpłat na prenumeratę czasopism w 1983 r.

Termin przyjmowania wpłat na poszczególne okresy 1983 r. mija: 28 lutego – na II kwartał i dalsze okresy roku bieżącego, 31 maja – na III kwartał i II półrocze roku bieżącego, 31 sierpnia – na IV kwartał roku bieżącego.

Wpłat na prenumeratę indywidualną na konta bankowe przedsiębiorstw RSW należy dokonywać wyłącznie w urzędach pocztowych nadawczo-oddawczych, właściwych dla miejsca zamieszkania prenumeratora.

W Krakowie

10 LAT „KINEMATOGRAFU"

Dyskusyjny Klub Filmowy „Kinematograf", działający przy krakowskim kinie „Związkowiec", rozpoczyna w końcu lutego swoje drugie dziesięciolecie. Przygotowano z tej okazji atrakcyjną sesję „Prawda i legenda Dzikiego Zachodu"; w programie znalazły się klasyczne westerny „Hombre", „Rio Bravo", „Butch Cassidy i Sundance Kid" oraz jeden z nowszych – „Tom Horn". Życzymy „kinematografistom" dalszych sukcesów, wysokiej frekwencji i ciekawego repertuaru.

DR JIŘI PURŠ: umowa stwarza szanse

Jak już informowaliśmy, 4 lutego podpisali umowę o współpracy kinematografii polskiej i czechosłowackiej na dwa najbliższe lata dyrektor generalny kinematografii CSRS Jiři Purš i wiceminister kultury i sztuki Stanisław Stefański. Reporter „Filmu" poprosił dyr. Purša o krótką ocenę dotychczasowej współpracy i szans jej rozszerzenia w przyszłości.

– W roku ubiegłym zrealizowaliśmy 44 filmy dla kin, a także filmy telewizyjne, których łączna długość odpowiada 50 filmom pełnometrażowym. Ilość współprodukcji, zwłaszcza z bratnimi krajami socjalistycznymi, powoli wzrasta, niemniej stanowią one niewielki procent naszej produkcji. Nie wykorzystane są liczne możliwości współdziałania – tematyczne, problemowe, produkcyjne. To jednak nie zależy od administracji filmowej, lecz od samych twórców. Nasza dwuletnia umowa stwarza szanse współpracy i reszta zależy od inicjatywy i współdziałania zespołów twórczych. W czasie kilkudniowego pobytu w Warszawie kontaktowałem się z zespołem Jerzego Kawalerowicza, który współpracuje z grupą twórczą Josefa Cisařa z wytwórni Barrandov. Pośrednikiem jest nasz utalentowany scenarzysta Pavel Hajný, który zadomowił się w polskim kinie. Rozważaliśmy różne warianty współpracy – od szukania wspólnych, ważnych dla obu stron tematów do świadczenia usług literackich i produkcyjnych. W ślady „Kadru" mogą pójść inne zespoły.

Dyrektor Jiři Purš

Zrealizowane wspólnie filmy „Zaklęte rewiry" i „Słona róża" Janusza Majewskiego stanowią dla nas przykład, iż jeśli jest dobra wola z obu stron, mogą być dobre wyniki. Z telewizyjną wytwórnią „Poltel" zrealizowaliśmy serial dla dzieci „Długi, biały ślad" Petra Tučeka.

W kwietniu przyjedzie do Polski reżyser Otakar Vavra z ekipą, która będzie realizować część zdjęć do filmu biograficznego o Janie Amosie Komenskim. Jak wiadomo, wybitny czeski myśliciel, który położył podwaliny pod nowoczesną pedagogikę, prawie trzydzieści lat pracował w Lesznie. Polscy filmowcy nie ograniczają swoich usług do terenu Polski, obecnie część polskiej ekipy produkcyjnej pracuje również w Barrandovie. Do form i zakresu współdziałania podchodzimy elastycznie.

Notował B.Z.

ZA TYDZIEŃ

- **Hollywoodzki stereotyp wizerunku kobiety przestał istnieć. Nurt kobiecy w kinie światowym, zdobycze i ograniczenia:** KOBIETA ODRODZONA
- **Film Boba Fosse'a łączy ogień z wodą:** CAŁY TEN ZGIEŁK
- **Prawdziwie wyjątkowe widowisko pp. Lumiere'ów.** Aleksander Jackiewicz: MOJA HISTORIA KINA
- **Wampiry i wilkołaki odesłano na emeryturę. Czym będzie nas straszyć kino?** FANTASTYCZNE BESTIARIUM Z AVORIAZ
- **Chce stworzyć nowy Hollywood, supertechnologiczny, superwyrafinowany:** COPPOLA
- **Młodym klubowiczom już niewiele mówią nazwiska Antonioniego, Felliniego, Godarda.** CZY UNIKNIEMY WTÓRNEGO ANALFABETYZMU? – rozmowa z Zygmuntem Machwitzem, sekretarzem generalnym Federacji DKF
- **Emilia Krakowska, Michał Juszczakiewicz i Gustaw Lutkiewicz na wczasach w** DOLINIE SZCZĘŚCIA (fotoreportaż)
- **Portret na życzenie:** JOHN SAXON – wywiad specjalny dla naszej rubryki

Gèrard Depardieu (Danton) i Patrice Chéreau (Camille Desmoulins)

Pokażcie moją głowę ludowi

ALEKSANDER LEDÓCHOWSKI

DANTON. Reżyseria: Andrzej Wajda. Wykonawcy: Gèrard Depardieu, Wojciech Pszoniak, Patrice Chéreau, Robert Blanche, Jacques Villeret, Anne Alvaro, Angela Winkler, Bogusław Linda, Jerzy Trela, Leonard Pietraszak, Marek Kondrat i inni. Francja-Polska, 1982

Pierwszym międzynarodowym przedsięwzięciem Andrzeja Wajdy była nowela w filmie „Miłość dwudziestolatków". Potem pełnometrażowe: „Powiatowa Lady Makbet", „Bramy raju", „Piłat i inni", „Smuga cienia", wreszcie – „Danton".

Z okazji „Powiatowej Lady Makbet" Andrzej Wajda opowiadał w jednym z wywiadów o pracy na planie. Mówił też o kłopotach, o tym, że inne środowisko, inna tradycja, nawet inne odruchy ludzkie składają się na inną rzeczywistość fizyczną i psychiczną, co ujemnie rzutuje na realizację. Mimo tych trudności „Powiatowa Lady Makbet" nie jest filmem do odrzucenia, choć, niestety, trochę zapomnianym, choć, co prawda, nie szczytowym w dorobku reżysera.

Z pozostałych filmów koprodukcyjnych lub realizowanych za granicą tylko „Bramy raju" są niepowodzeniem. Przyczyna tkwi nie w temacie, nie w koncepcji reżyserskiej, lecz w wyjątkowo niekorzystnych warunkach organizacyjnych i produkcyjnych. Francusko-polski „Danton" to znowu rzecz mocna i ważna.

Można więc wszystko przezwyciężyć, procentuje doświadczenie życiowe i artystyczne. I jeszcze to, że ludzie filmu, czy szerzej – ludzie sztuki łatwiej znajdują wspólny język niż dyplomaci. Ale chodzi nie tylko o to.

★

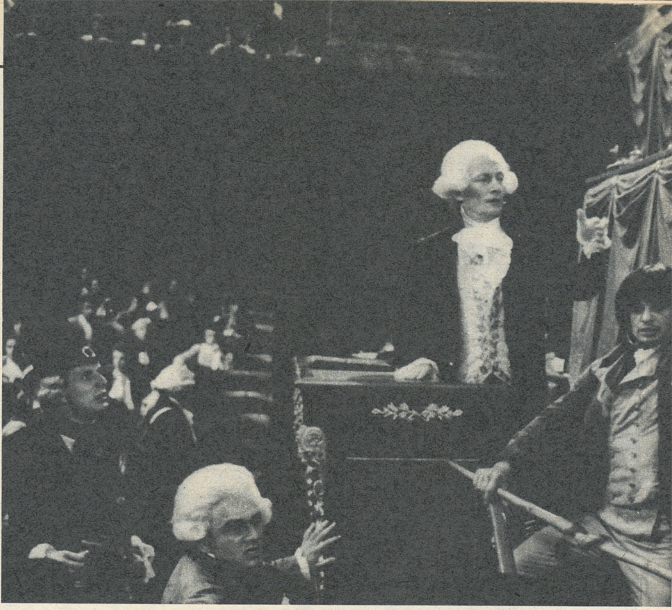
Film „Danton" jest przykładem, jak sprawy ogólne łączą się ze sprawami szczegółowymi, narodowymi. Sprawą ogólną i historyczną jest Rewolucja Francuska. Z drugiej strony ten konkretny temat uległ rozszerzeniu, przemienił się w studium o rewolucji w ogóle. Wiek XIX i XX to czas wielkich przemian, właśnie rewolucji: polityczno-społecznych, jak np. rewolucje socjalistyczne (Rosja, Chiny, Kuba, Etiopia), rewolucji o innych przesłankach (np. islamska w Iranie), wreszcie mnogość wydarzeń w Europie, Ameryce Południowej, Afryce i Azji, które choć w leksykalnym znaczeniu nie zawsze były rewolucjami, przecież wywołały głębokie skutki (tzw. „rewolucja kulturalna" w Chinach, rewolty młodzieżowe z roku 1968 itp). Chodzi także o rewolucje innego rodzaju, natury cywilizacyjnej: rewolucja przemysłowa z przełomu wieku i najnowsze – naukowa, technologiczna i obyczajowa. Wajda poruszył temat zarazem historyczny i współczesny, który ma szeroki margines skojarzeń i porównań.

W węższym znaczeniu „Danton" jest filmem francusko-polskim, nie tylko jako realizacja. Rewolucja Francuska była rewolucją francuską, stała się częścią historii i tradycji tego kraju, postacie Dantona i Robespierre'a pełnią rolę symboli; taki czy inny stosunek do Rewolucji, do tych postaci znaczy coś więcej niż wybór widzenia naukowego, idą za tym emocje społeczne i znaki polityczne. Wreszcie w planie ściśle filmowym udział francuskich aktorów i realizatorów, przede wszystkim Gérarda Depardieu, nadał „Dantonowi" poetykę nadsekwańską.

Polski „udział" jest równie wyraźny i oczywisty. Indywidualny styl Andrzeja Wajdy, to wajdowskie piętno wyciśnięte na filmie, kreacja Wojciecha Pszoniaka jako Robespierre'a, wreszcie wkład pracy pozostałych polskich wykonawców i realizatorów. Rewolucja Francuska stała się cząstką polskiej tradycji tak w nauce, jak i sztuce. Film powstał na podstawie utworu scenicznego Stanisławy Przybyszewskiej „Sprawa Dantona", napisanego w okresie międzywojennym. Od kilku lat sztukę wznawia się w polskich teatrach, na naszych scenach i na naszych oczach zrodził się polski punkt widzenia na rewolucję, zarazem sposób interpretacji tekstu i dramaturgicznego pojmowania postaci Dantona i Robespierre'a. Tę właśnie naj-

ciąg dalszy na str. 4

ciąg dalszy ze str. 3



nowszą tradycję kulturową i artystyczną Wajda przeniósł do filmu.

★

Każda ekranizacja tekstu literackiego lub teatralnego wymaga zmian. Nie będę ich katalogował, zatrzymam się przy jednej, najważniejszej. W sztuce Przybyszewskiej Danton jest postacią jednoznaczną – człowiekiem, który odszedł od rewolucji, powiązał się z obcymi agenturami i kapitałami. W filmie Wajdy Danton jest postacią wieloznaczną – nie zdrajca, lecz reprezentant innego punktu widzenia rewolucji. Na konferencji prasowej w Warszawie Andrzej Wajda wyjaśnił tę sprawę: „Gdyby Danton był postacią jednoznacznie czarną, nie byłoby konfliktu, starcia racji, tylko uzasadniona egzekucja".

Dramaturgiczne prądy wysokiego napięcia przebiegają w filmie w dwóch kierunkach: Danton-Robespierre (problemowo) i Depardieu-Pszoniak (aktorsko).

Danton jest wyrazicielem ulicy i ludu, Robespierre – narodu i Francji. Ten pierwszy sam mówi: „Jestem nieśmiertelny, bo jestem Ludem". Występuje przeciw Terrorowi, bo go zaczyna przerażać, że rewolucja powszechna przemieniła się w dyktaturę grupy. O sobie ma dobre mniemanie: „Wybitna jednostka jest ponad wszystkim", a także – „Mam władzę, bo mam ulicę".

Przeciwnie Robespierre. Nie chce dopuścić, żeby pierwsza faza rewolucji została zniszczona przez drugą, tę, którą chciałby przeprowadzić Danton. Dostrzega zagrożenie założonych już zrębów nowej państwowości i władzy. Ale kierując się swoim programem, popada w kunktatorstwo. W czasie posiedzenia Komitetu Ocalenia Publicznego jeden z uczestników zwróci mu uwagę: „Mówisz do nas jak monarcha do swojego gabinetu..."

Starcie Danton-Robespierre to także starcie dwóch ludzi blisko ze sobą związanych, może nawet przyjaciół. Ostatecznie Robespierre skazuje Dantona pośrednio, bo w inscenizowanym procesie politycznym; z drugiej strony Danton przyjmuje rolę ofiary, żywi nadzieję, że jego ścięta głowa stanie się pierwszą zaporą przeciw terrorowi. Niespodziewanie martyrologiczny motyw męczeństwa.

Nie tylko Danton, także Robespierre jest postacią wieloznaczną. Przecież Danton był współtwórcą Rewolucji, ponosił odpowiedzialność za pierwsze egzekucje. W filmie pojawia się w chwili, gdy jakby przejrzał na oczy. Ale i Robespierre nie został odlany z jednego kruszcu. Ten niezłomny rewolucjonista zaczyna pojmować, że sprawy biorą zupełnie inny obrót. Prowadzi swoją grę polityczną, bo nie ma innego wyjścia, ale rodzą się w nim coraz większe wątpliwości. Danton poczyni uwagę, że w trzy miesiące po jego egzekucji poleci głowa Robespierre'a. I tak się stało, o czym informuje ostatni napis filmu, jakże ważny, bo zawarta jest w nim synteza wydarzeń, także ironia losu.

Trzy daty streszczają Rewolucję Francuską. Pierwsza z nich to rok 1789: zdobycie Bastylii i początek gniewu ludu. Datą finałową jest 18 brumaire'a (19 listopada) 1799, gdy generał Bonaparte dokonał zamachu stanu. Czas rewolucji wyniósł dziesięć lat. Równie ważna jest data środkowa, rok 1794, gdy najpierw Danton, potem Robespierre zostali zgilotynowani, czemu ma towarzyszyć uczucie „przyjemnego chłodu". Wajda skoncentrował się na tym właśnie roku; pokazał nie początek czy koniec rewolucji, lecz okres środkowy, gdy pod powierzchnią rysują się nowe konflikty, sprzeczności i antagonizmy.

W kreacji Gérarda Depardieu jest coś bardzo francuskiego, czy lepiej romańskiego, bo typowego także dla aktorów włoskich – gra zewnętrzna. Postać jest prawdziwa, sugestywna, malownicza, przecież w każdym słowie, ruchu, geście czuje się jakby grę, jakby wewnętrzną potrzebę robienia wrażenia na innych, traktowania wszystkich trochę jak widzów spektaklu. Gdy Depardieu-Danton mówi kwestię „terror jest tylko wyrazem rozpaczy" – on ją deklamuje. W spotkaniu z Robespierrem pojawiają się tony wręcz pieszczotliwe; i wtedy, gdy chodzi o smak potraw i wina, i wtedy, gdy kładzie dłoń przyjaciela-rywala na swojej szyi, tak „żywej i ciepłej", nad którą wisi już ostrze gilotyny. W scenach rozprawy sądowej Depardieu przechodzi samego siebie: jest to gra do kwadratu. Ta konwencja aktorska, efektowna i skuteczna, daje postaci wyrazistość i ten ludzki czynnik ni to otwartości, ni to pozy, jakże potrzebnej osobie publicznej.

Inaczej w kreacji Wojciecha Pszoniaka. W jego koncepcji aktorskiej Robespierre jest skierowany do wewnątrz, skupiony, niemal stężony, w niektórych scenach sprawia wrażenie postaci-marionetki, z której jednak promieniuje energia. Mniej mówi, prawie nie okazuje wzruszeń, ale widz wie, że receptory jego wrażliwości odbierają wszystko. Gdy Danton zarzuca mu brak męskości w stosunku do kobiet, wiadomo, że nie zapomni tych słów. Gdy przemawia publicznie, gdy wspina się na palce z powodu niskiego wzrostu, łączy w tym ruchu grozę z komizmem. W peruce z epoki, z pudrem na twarzy, w kostiumie – ma coś kostycznego, podkreślonego chodem. Dopiero w ostatniej scenie, gdy w gorączce leży na łóżku, jego twarz zdradza więcej: zmęczenie, zwątpienie, gorycz, może nawet rozpacz.

Różne są postacie Dantona i Robespierre'a, różne też kreacje Gérarda Depardieu i Wojciecha Pszoniaka. Trudno powiedzieć, która lepsza, tak są inne. Przez ten kontrast powstała nowa wartość ekranowa.

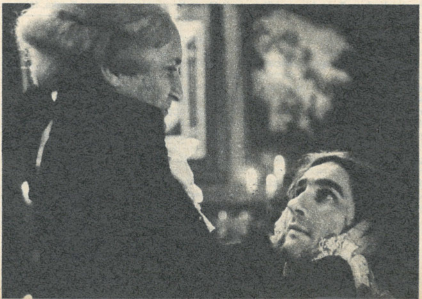
★

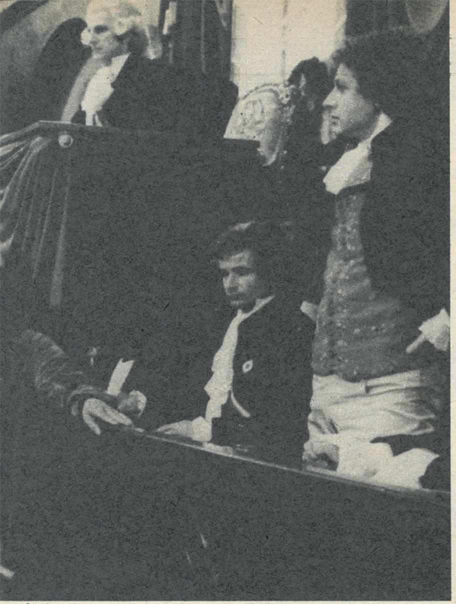
W tym filmie pojawiły się nowe elementy twórczości Wajdy. Przede wszystkim wysunięcie na plan pierwszy funkcji słowa; ważne, często najważniejsze jest to, co się mówi. Ta dialogowość „Dantona", zapewne następstwo ekranizacji sztuki teatralnej, wskazuje na semantyczne skłonności Wajdy, nie tylko obrazowe. Myślenie słowami, budowanie ze słów akcji, wydarzeń i postaci to filmowa dyskursywność, czyli odwoływanie się do przesłanek rozumowych.

W osobowości Wajdy pojawił się znamienny rys, powiedziałbym kartezjański. Zmysł analizy i metoda przekonywania. Już nie jak dawniej ekspresja sceny kluczowej, nie fortissimo środków wyrazowych, lecz wywód – sprawa, uzasadnienie, rozwinięcie. Dostrzeganie dualizmu świata, psychicznego i historycznego, wreszcie silniejsze niż zwykle skłonności do uogólnienia. Film jest traktatem o Rewolucji Francuskiej, także traktatem o innych rewolucjach, historyczną refleksją poza historycznymi ramami.

Choć szczegóły są podporządkowane całości, nie można ich pominąć. Zdjęcia Igora Luthera to operatorskie wariacje w stylu epoki: nie światło, lecz barwa, nie wrażenie, lecz faktura. Muzyka Jeana Prodromidèsa – tylko w niektórych partiach filmu; raz prawie niezauważalna, jakby nastrojowe tło dźwiękowe, to znów zwracająca uwagę jako wyrazisty acz nie przesadny komentarz zza kadru. Francusko-polska plejada aktorów to temat na osobne opowiadanie; zatrzymam się przy wyjątkowej kreacji nieaktora, mianowicie Franciszka Starowieyskiego w roli malarza Davida. Starowieyski, sam malarz i znawca epoki, wczuł się świetnie w pokrewną zawo-

Wojciech Pszoniak (Robespierre) i Gérard Depardieu (Danton)





dowo postać. Jest „mistrzem", gdy poprawia innych; artystą, gdy sam maluje; gdy na podium przysposabia Robespierre'a do portretowania, łączy natchnienie z uniżoną gotowością nadwornego malarza. A w scenie w oknie, gdy szkicuje portret wiezionego na szafot Dantona, przedstawia się z innej strony: nie tylko kronikarz-rysownik, także człowiek, który – choć tego nie okazuje – dużo rozumie z rozgrywających się wokół niego wydarzeń. Duży Cezar za małą rolę!

Pojawiają się sceny-epizody, które same w sobie są miniaturowymi całościami. Danton w więzieniu, zza krat jakiś złoczyńca (?), więzień polityczny (?) krzyczy do niego: wsadzałeś nas teraz twoja kolej. Albo egzekucja – filmowy Danton mówi do kata te same słowa, które zanotował świadek historycznych wydarzeń: „Tu montreras ma tête au peuple, elle en vaut bien la peine" (Pokaż moją głowę ludowi, warta jest tego). Lud, za którego rzecznika uważał się Danton, przyjął jego stracenie jako rzecz oczywistą, nawet jako widowisko.

Wreszcie sceny końcowe w montażowym zestawieniu: zasłonięcie gilotyny pokrowcem, chory Robespierre w łóżku zasłania twarz prześcieradłem. Film zamyka epizod z chłopczykiem recytującym rewolucyjnemu dyktatorowi Deklarację Praw Człowieka, której postanowienia brzmią jak wyrzuty sumienia, przestroga i ironia losu.

★

„Danton" Andrzeja Wajdy to film o racji stanu, o władzy, o państwowości, o mechanizmie historii. Biorąc za punkt wyjścia rangę artystyczną i epickość, „Dantona" poprzedził w kinie polskim tylko „Faraon" Jerzego Kawalerowicza.

Oba filmy są podobne, jeśli chodzi o dojrzałość artystyczną i ładunek refleksji, różni je styl i ukazywana epoka. Ale oba mają tę samą właściwość: choć ukazują minione epoki, egipską i francuską, są kluczem do współczesności, bowiem otrzymujemy jakby model historii i jej praw. Oglądając „Dantona" miałem wrażenie, że sugestie filmu można rozciągać, że na przykład są trafne także w przypadku rewolucji islamskiej w Iranie, by nie szukać więcej przykładów.

„Danton" wywołał we Francji bardzo silne reakcje prasowe, tyleż natury artystycznej co historycznej. Także zainteresował widzów, potwierdza to frekwencja. U podstaw tych dywagacji, niektórych ciekawych, innych bezsensownych, tkwi stosunek do historii, do rewolucji, przede wszystkim do postaci Dantona i Robespierre'a.

Postawę francuską najlepiej wyrazić cytatem z „Zarysu psychologii kina" André Malraux, który, jak on zwykle, pisze trochę pompatycznie: „...noc, gdy padł Robespierre, to jeden z tych uprzywilejowanych momentów, którymi interesują się wszystkie sztuki". Andrzej Wajda odwrócił zagadnienie w stosunku do tradycji francuskiej, jego intencje można tak sparafrazować: „... dzień, gdy spadła głowa Dantona, to jeden z tych uprzywilejowanych momentów, którymi powinny interesować się wszystkie sztuki". Mówiąc inaczej, Wajda zakwestionował obiegowy mit i obiegową tradycję, co zawsze wywołuje silne reakcje.

Filmy Wajdy były często kontrowersyjne, przypomnijmy sprawę „Kanału", „Popiołów", „Lotnej". Ale ta kontrowersyjność, której towarzyszyła burza dyskusji, polemik, sprzeciwów, nieraz pomówień, okazywała się błogosławiona w skutkach – była zaczynem, fermentem dla twórczości filmowej i myśli o filmie. Tym razem Andrzej Wajda pojechał do Paryża i w roku 1983 zatrząsł tam umysłami i emocjami tak, jak zwykł był to robić w Polsce. Pod tym względem jesteśmy bardzo do przodu w porównaniu z Francuzami.

ALEKSANDER LEDÓCHOWSKI

FILM KRÓTKI I OKOLICE

Przesyłka nie dotarła

W ubiegłym tygodniu pisałem o tym, co się nazywa drogą twórczą, o własnym stylu i własnej manierze, o stosunku publiczności do indywidualności wreszcie, a wszystko to na przykładzie filmu animowanego. Chodziło zresztą o film autorski, a więc sferę sztuki, a czy sztuki czystej czy stosowanej – nieważne. Na początku była sztuka, potem reszta. Na początku był artysta, a dopiero później – humanista, publicysta, filozof lub rezoner, humorysta lub zwykły żartowniś.

Artysta, który czuje się artystą przede wszystkim – choć nim wcale być nie musi – w zasadzie nie interesuje się odbiorcą, odbiorca mu przeszkadza. On robi dla siebie, on robi dla rozmaitych muz, co jest dosyć łatwe, bo z opinią muz także liczyć się nie musi, muzy bowiem fruwają wysoko między niebem a ziemią, i jeśli nawet któraś zaopiekuje się kim trzeba, to i tak nie potrafi mu o tym dać znać. Więc artysta realizuje siebie dla siebie tylko. Ale nie wierzcie w to, nie próbujcie uwierzyć, na dnie duszy artysty zalegają bowiem olbrzymie złoża nadziei. Że się ktoś pozna, że zrozumie i pokocha. Że wśród wieprzy, przed które rzuca swoje perły, znajdą się prawdziwi jubilerzy ze szkiełkiem w oku, i oni perły zbliżą do szkiełka i będą długo cmokać.

– Cmok, cmok. Takich pereł jeszcze w życiu nie widziałem. Nie perły to, lecz diamenty, nie diamenty, lecz brylanty. Karatów tu ile, same karaty.

Prawdziwy artysta umierając – o czym marzy? O tym samym, o czym marzy młoda dziewczyna, którą porzucił ukochany chłopiec, albo mały chłopiec skrzyczany za niewinność przez mamusię: mam wszystkiego dość. Ja się zabiję. Chcę umrzeć.

Każdy kiedyś chciałby umrzeć – na trochę. Albo nawet na zawsze, byle jednak tylko móc się wychylić zza chmurki i zobaczyć na własne oczy, jak im wszystkim teraz mnie szkoda: tatusiowi żal, że mnie nie puścił do kina. Mamusi żal, że kazała mi włożyć czapkę i szalik. Temu żal, tamtemu żal, teraz jest to żal prawdziwy, a dobrze wam tak, macie za swoje.

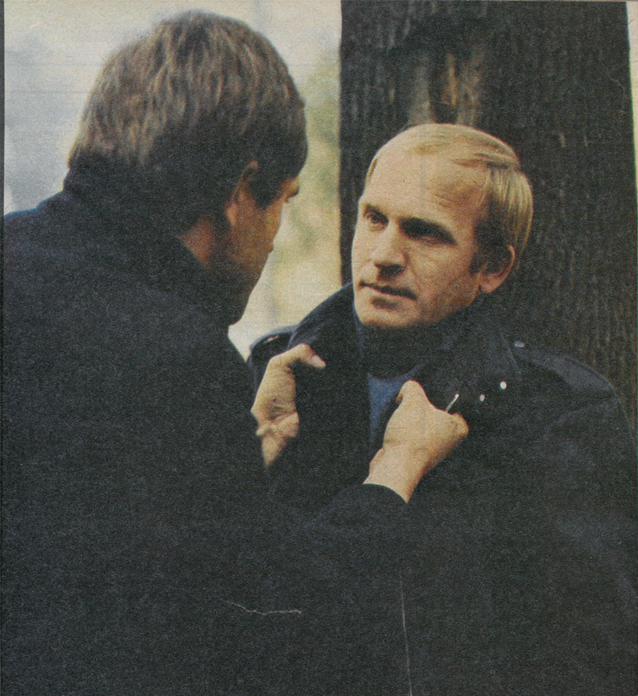
Artysta, który nigdy w życiu nie spotkał swego jubilera, pragnie umierać z wizją setek, tysięcy i milionów ludzi mądrych i wrażliwych, którzy będą z żalem, ale i wewnętrzną radością konsumować jego dzieło, będą się o nie bić, wydzierać sobie wzajemnie najszlachetniejsze i najpiękniejsze przeżycia wynikające z obcowania z jego sztuką. Historia literatury i historia sztuki, zresztą i historia rozwoju myśli ludzkiej – obfitują w takie mniej więcej sformułowania: „Umarł w zapomnieniu, niezrozumiany, odtrącony przez współczesnych. Pozostawił po sobie wielkie dzieło". I tak dalej. Nad dziełem pochylają się uczone głowy, to dzieło wzbogacają swym ciepłem i życzliwością bijące serca potomnych. Majakowski za życia Jesienina pisał, że jest to chórzysta i bałałajkarz, że on i jemu podobni chłopów z siebie stroją, że to krowy w getrach. Ten sam Majakowski po tragicznej śmierci poety napisał na jego cześć jeden z najpiękniejszych swoich wierszy: umierać jest dość łatwo, tworzyć życie trudniej. I w ogóle żyć warto, pracować warto. Majakowski się zastrzelił, a rewolwerowa kula roztrzaskała jedną z najtęższych głów stworzonych dla tworzenia wielkiej sztuki.

Czasy się zmieniły, od sztuki można odejść w sposób mniej tragiczny, można iść w chałturę, można iść w koniunkturę, można iść w układy, można iść w docenturę i profesurę i wychowywać dla sztuki nowe pokolenia artystów.

Powiecie, zbyt daleko zapędziłem się w okolice, w których brak nawet przykładów z życia i nie ma nazwisk ani tytułów, w kraje dalekie, na tereny podmokłe i grząskie. To tak i nie tak, może zresztą powrócę jeszcze do tego wątku, który się tak łatwo snuje z duszy jakiegoś wyabstrahowanego artysty, ale może również brać początek także w innym miejscu: gdzieś na planie filmu dokumentalnego, blisko ludzkiej biedy i krzywdy albo blisko jakiejś obrzydliwości. Stanął człowiek z kamerą, któremu nieważne pośmiertne żale współczesnych i żadne tam sentymenty potomnych. On by chciał tylko – dać świadectwo odkrytej przez siebie prawdzie, i chciałby jak najszybciej uczynić jakąś sprawiedliwość. Coś zarejestrować, zmontować według jakiejś myśli, żeby wszystko było przejrzyste i zrozumiałe, żeby wszyscy tę myśl pojęli i przyjęli za swoją, żeby własną piersią także – już w pełni przekonani – chronili dobro przed złem.

I znowu pytania: kto to obejrzy, kogo to poruszy, kto się postawi po stronie publicysty? Publicysta jest w końcu bliski artyście, zdarza się, choć wcale nie musi, że nim po prostu jest, a odwrotnie także się zdarza. Ale publicysta jest niecierpliwy, jemu jest potrzebna publiczność natychmiast, on musi mieć rzesze stronników od zaraz, jego przesyłka powinna docierać do adresata. Gdzie go szukać, w jakim miejscu zamieszkania? Artysta może odejść od sztuki, kiedy chce i gdzie chce, jednak z wizją uwielbienia potomnych. Zaś publicysta – tylko z poczuciem daremnego trudu.

Arcitenens



Henryk Talar

Jerzy Kamas i reżyser Zbigniew Kuźmiński

„BĘDZIE TO FILM O SAMOTNOŚCI..."

O realizacji filmu „Co dzień bliżej nieba"

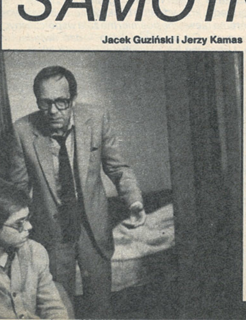
Zdjęcia: ROMAN SUMIK

Zbyt dosłownie zabrzmiał mi tytuł filmu Zbigniewa Kuźmińskiego, gdy wdrapywałam się po stromych, skrzypiących schodach domu, w którym pracowała ekipa. Kamera ustawiona była na balkonie – do nieba co prawda stąd jeszcze kawałek, ale i do ziemi dość daleko... Na przeciwległym dachu Maciej Góraj i kaskaderzy ćwiczą układ sceny. Jej finał już nakręcono. – *Widzi pani* – operator Wiesław Rutowicz pokazuje mi narożnik domu – *stąd spadał Kogut.*

Kogut to jeden z bohaterów filmu (gra go właśnie Maciej Góraj), ale z dachu kilkupiętrowego domu leciał oczywiście kaskader. Teraz Kogut ucieka jeszcze po dachu, przeskakując z mansardy na mansardę. Ta ucieczka stanowi finał jego niezbyt długiego i niezbyt dobrego życia. Kogut ucieka przed milicją i pewnie także przed samym sobą. A może ucieka przed Piotrem, który łazi za nim od wielu dni, zwiewa do jego mieszkania-nory ze szkolnego internatu, pije z nim wódkę i skrycie go podziwia. Czy Kogut wie, jak niebezpieczne to uczucie, ten cichy podziw szesnastoletniego chłopaka? Czy czuje, czym może się to skończyć? Chyba tak.

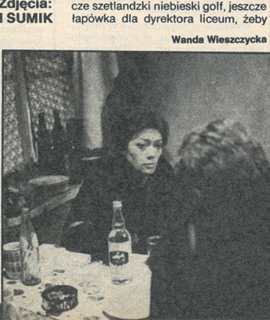
Piotr jest półsierotą. Umarła niedawno jego matka, wspaniała kobieta, którą kochał, podziwiał... Ojciec pochował matkę, sprzedał mieszkanie i przeniósł się do Katowic, a syna umieścił w internacie. Chłopiec ma niby wszystko – łóżko we wspólnej sali, możliwość nauki, pieniądze od taty-inżyniera. Czegoś jednak musi mu być brak, skoro tak uparcie krąży wokół Koguta i jego podejrzanych kompanów grających w numerki w wesołym miasteczku. Ci ludzie grają też w inne, poważniejsze gry, które kończą się kryminałem, ale tego Piotr nie zauważa. Nie chce zauważyć? Inżynier Żabicki nie widzi natomiast tego, co dzieje się z jego synem. Jeszcze tysiąc złotych kieszonkowego, jeszcze szetlandzki niebieski golf, jeszcze łapówka dla dyrektora liceum, żeby

Jacek Guziński i Jerzy Kamas



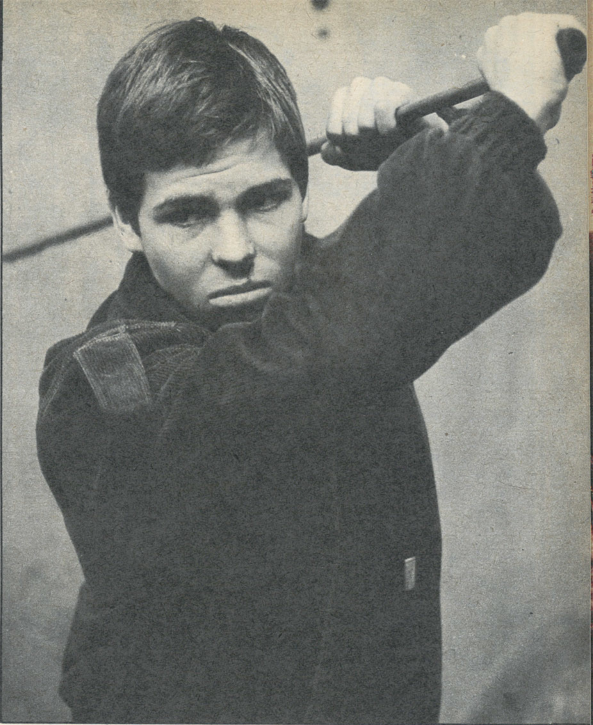
Maciej Góraj

Wanda Wieszczycka



Ryszard Kotys, Maciej Góraj, Zdzisław Rychter i Jacek Guziński

Eugeniusz Korczarowski, Jacek Ryniewicz i Aleksander Gawroński



Jacek Guziński

syna nie wyrzucił ze szkoły. I jeszcze ciastko z kremem postawione w hotelowej kawiarni. Przy stoliku siedzi z nimi młoda kobieta, nowa żona inżyniera. Jest w ciąży.

Punkt wyjścia scenariusza Andrzeja Makowieckiego, na podstawie którego Zbigniew Kuźmiński realizuje swój najnowszy film, wydaje się dość standardowy. Rozterki typowe dla wieku dojrzewania, pogłębione śmiercią matki, odsunięciem przez ojca, ponownym jego małżeństwem – co nowego można powiedzieć na ten temat?

– *Istotnie, punkt wyjścia opowiadanej przez nas historii jest dość typowy, ale jej przebieg i zakończenie wydają mi się niebanalne* – mówi reżyser Zbigniew Kuźmiński. – *Kilka spraw zainteresowało mnie w tym scenariuszu, który nie wiedzieć czemu od paru lat czekał na realizację. A więc po pierwsze – problem miłości do matki i tragedii, jaką dla dziecka jest jej utrata. To wydało mi się w tej historii szczególnie piękne i wzruszające, może dlatego, że bardzo bliskie moim własnym doświadczeniom. Poza tym scenariusz pokazuje w sposób niebanalny drogę, jaką przebyć może każdy człowiek, gdy nie poda mu się w porę ręki, nie pomoże zawrócić – drogę od uczciwego życia do przestępstwa. Piotra fascynuje świat, w którym żyje Kogut i jego kompani, zanurza się więc w nim coraz głębiej, grzęźnie coraz mocniej. Jeszcze trochę – a przekroczy cienką, niedostrzegalną prawie granicę i stanie się przestępcą. Nikt mu nie chce, nawet nie próbuje pomóc. Wychowawca stosuje metody, które przynoszą wręcz odwrotny skutek, ojciec bagatelizuje niebezpieczeństwo. Paradoksalne, że właśnie Kogut najlepiej zdaje sobie sprawę z niebezpieczeństwa. Może dlatego, że i jemu nikt nie podał kiedyś ręki i dlatego właśnie stał się tym, kim jest?*

* * *

Istotnie, jest w scenopisie scena, gdy Kogut – udając starszego brata Piotra – interweniuje w jego sprawie u nauczyciela. Mówiąc wtedy o Piotrze, mówi o sobie – o swoim życiu, o tym nieudanym wchodzeniu na drabinę, w którym nikt go nie podparł, gdy powinęła mu się noga... Nauczyciel też teraz nie chce Piotrowi pomóc. Widząc więc beznadziejność swojej interwencji Kogut przelewa na niego cały żal, ból i złość za swoje nieudane życie.

– *Mam nadzieję, że film ten zwróci uwagę na niebezpieczeństwo, które często bagatelizujemy, owocujące niekiedy tragicznymi skutkami. Przestępczość wśród młodzieży to często skutek tego właśnie, że w porę nie zainterweniowano, nie podano ręki, zbagatelizowano niebezpieczeństwo. Często to lekceważenie problemu wykazują najlepsi – tacy, jak nasz filmowy ojciec, inżynier Żabicki. On przecież na swój sposób kocha syna. Ale nie on mu pomaga...*

Scenariusz, wydaje mi się, celowo unika aktualności, zachowuje jedynie taką wierność realiom, aby nie raziło to na ekranie. Stworzony przez scenarzystę świat wydaje się dość daleki od tego, czym żyjemy na co dzień, co najmocniej porusza nasze emocje, prowokuje najgoretsze dyskusje. A przecież to właśnie w środowisku młodzieży najsilniej odbijają się skomplikowane problemy naszego „dzisiaj".

– *Zdajemy sobie z tego sprawę. Młodzież istotnie w dużej mierze żyje problemami społecznymi, politycznymi. Film świadomie nie będzie poruszał tej problematyki. Jest po prostu czymś innym i dlatego myślę, że brak w nim akcentów aktualnych nie będzie odczytany jako ucieczka od tej problematyki, lecz jako świadome, celowe skupienie się na czymś innym.*

W filmach, gdzie jakby połowa ekranowej rzeczywistości dzieje się w warstwie widzialnej, a druga połowa – często ważniejsza – rozgrywa się w wewnętrznym świecie bohaterów, dobór aktorów jest sprawą pierwszorzędnej wagi. Muszą oni maksymalnie uwiarygodnić rozterki granych przez siebie postaci – pokazać tę drugą, skrytą połowę swej natury. Stąd pewnie długie poszukiwania odtwórcy głównej roli. W filmie „Co dzień bliżej nieba" rolę Piotra, szesnastoletniego chłopaka, zagra Jacek Guziński, uczeń z Gdańska.

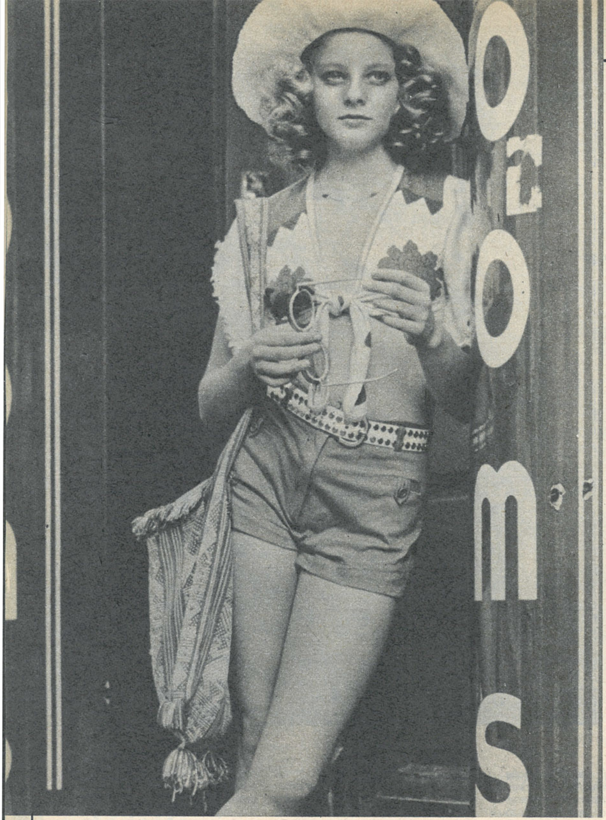
– *Wybór okazał się trafny. Ten chłopak wiele wnosi do swej roli przez naturalność, wrażliwość, spontaniczność. Podobnie Jerzy Kamas w roli inżyniera Żabickiego. Postać ta, jak pani zauważyła, w scenariuszu może wyglądа nieco jednowymiarowo, Jerzy Kamas swoją grą bardzo ją wzbogaca.*

Kiedy czytałam scenopis, uwagę moją wzbudziła mnogość scen, w których Piotr jest sam. Nawet wtedy, gdy przebywa w czyimś towarzystwie, stoi jakby z boku, nieobecny, oddalony. Gdy rozmawia z ojcem, gdy długo w noc patrzy w sufit pokoju w internacie, czy gdy wraca kolejny raz pod dom, w którym mieszkał z matką. Film kończy scena, kiedy Piotr stoi samotnie pod zamkniętymi drzwiami internatu. Wraca do punktu wyjścia – od sceny w internacie zaczyna się scenopis – wraca bogatszy o tragiczne doświadczenia, jakie stały się jego udziałem. Dokąd pójdzie?

– Jeśli miałby Pan jednym zdaniem określić, o czym będzie ten film, jakby Pan to nazwał? – pytam na koniec Zbigniewa Kuźmińskiego.

– *Film o samotności.*

ILONA ŁEPKOWSKA



Jodie Foster w „Taksówkarzu"

Jak w zwierciadle

Życie własne „Taksówkarza"

Po raz pierwszy oglądałem „Taksówkarza" Martina Scorsese w Harvardzie podczas powtarzających się co sobotę maratonów filmowych. Od szóstej do północy Harvard Square Theater pokazuje trzy- -cztery filmy podobne w nastroju – czy nawet tego samego reżysera. W ten sposób można przyjrzeć się temu, co zrobił Woody Allen czy Francis Coppola. Czasem chodzi o aktora, czasem o pobudzenie wyobraźni. Nie pomnę już dokładnie, czy połączono „Taksówkarza" z „New York, New York". Ale oba te filmy nakładają się w mej pamięci, ponieważ Robert De Niro jest tak różny, a Nowy Jork, mimo wszystko, tak podobny.

Drugi raz obejrzałem film w warszawskim kinie „Śląsk" pod koniec ubiegłego roku. Brakowało biletów, były koniki i podwójne ceny. Byli też młodzi ludzie, których zatrzymywano na bramce, bo nie dorośli jeszcze do 18 lat. I pomyślałem sobie: szkoda, że film już schodzi z naszych ekranów. Bo właśnie wydarzenia ostatnich miesięcy sprawiły, że fabuła „Taksówkarza" zyskała dziś szczególną aktualność.

Robert De Niro jako Travis szuka sobie miejsca w życiu. Dowiadujemy się, że był w Wietnamie, należał do marines, czyli żołnierzy piechoty morskiej. Nie może zasnąć, jeździ bez celu po mieście. Wpada na pomysł, że mógłby za to brać pieniądze. Zostaje kierowcą taksówki. Nie odmawia kursów nawet wówczas, gdy pasażerowie wybierają się do Haarlemu czy Bronx. Nie boi się. Jest, być może, jednym z tych niewielu nowojorczyków, dla których życie nie ma grozy, nie stwarza niebezpieczeństwa. A to dlatego, że po prostu nie przyjmuje do wiadomości tego stanu rzeczy i umysłów.

Jest sam. W zupełnej pustce; w wynajmowanej zakratowanej norze, gdzie po pracy jedynym kontaktem ze światem staje się telewizor. Gapi się w ekran, łyka pigułki i znowu siada do żółtego „Checkera". Bywa świadkiem dziwnych sytuacji, które dojrzy jedynie taksówkarz. Nikt przecież dokładniej nie widzi miasta tak szalonego, jak Nowy Jork, tak fascynującego i przerażającego zarazem.

W czasie nocnego kursu młoda prostytutka (gra ją 14-letnia wówczas Jodie Foster) szuka w taksówce ratunku, pomocy, schronienia. Sceny tej kierowca Travis nie zapomni. Wraca w te same strony, płaci za półgodzinne sam na sam. Nie może zrozumieć, że dziewczyna dobrowolnie godzi się na takie życie. Chce ją ratować przed nią samą, zwrócić rodzicom. Robert De Niro raz jeszcze pokazuje, że nie gra. Jest po prostu człowiekiem opętanym, który kupuje „Magnum", inne pistolety. Zbroi się i gotuje do ostatniej misji. Jak wówczas, gdy był w marines. Zaczyna krążyć po mieście, kusi go możliwość zamachu, zabicia kandydata na prezydenta podczas ulicznego wiecu. Aż wreszcie rusza, aby wymierzyć sprawiedliwość: usunąć, jak sam mówi, ten śmierdzący brud z nowojorskiego życia. Strzela w alfonsa, we właściciela hotelu na godziny, we wszystkich, którzy pojawiają się na jego drodze.

Właśnie strzały zwróciły ponownie uwagę na „Taksówkarza", gdy o nim w Ameryce już zapomniano. John Hinckley strzelił pod waszyngtońskim Hiltonem w Ronalda Reagana. Niewiele brakowało, a prezydent Stanów Zjednoczonych zszedłby z tego świata z powodu upływu krwi. FBI zaczęło śledztwo i wówczas okazało się, że Hinckley chciał zabić prezydenta, aby zaimponować Jodie Foster. Nie wiadomo, ile razy oglądał „Taksówkarza". Ale wiadomo, że od miesięcy prześladował aktorkę, która studiowała na Yale University. Dzwonił w dzień i w nocy, wysyłał listy, błagał o spotkania. Zapewniał ją, że „kocha ją sześć trylionów razy". Jodie uciekała, chroniła się, prosiła, by pozostawiono ją w spokoju. Kiedy przesłuchiwano ją wieczorem w dniu zamachu, straciła panowanie nad sobą. Jak mówi w wywiadzie dla grudniowego „Esquire": „Zaczęłam płakać, potem łzy moje zamieniły się w śmiech. Nie mogłam powstrzymać mego śmiechu. Wszystko to było po prostu zbyt śmieszne, zbyt niewiarygodnie dziwaczne, zbyt bolesne. Ciałem moim wstrząsały konwulsje. Nie myślałam już o prezydencie, o zamachowcu, o zbrodni, o prasie. Płakałam, litując się nad samą sobą". Później grożono jej śmiercią. Potrzebowała ochrony, aby mogła występować w studenckim teatrze. Myślała coraz częściej o śmierci. Opowiada: „Śmierć. To takie proste, tak zwyczajne, tak bliskie". Ale dodaje, że po jakimś okresie uciekania przed śmiercią zaczyna się wierzyć w możliwość przeżycia. Ponieważ film zderzył się z rzeczywistością, jej wyobrażenia z faktami, jej marzenia z szaleństwem innych ludzi – powiada: „Boję się tego, że jakiś obcy człowiek podejdzie do mnie na ulicy i zapyta – czy to ty jesteś tą dziewczyną, która strzeliła do Prezydenta?".

John Hinckley stanął przed sądem. Oglądałem w Waszyngtonie sprawozdania. Czytałem zapisy jego zeznań, jak również opinie psychiatrów. Po kilkudziesięciu godzinach narad ława przysięgłych postanowiła: „not guilty for reasons of insanity" – czyli „niewinny z powodu niepoczytalności". Ronald Reagan odmówił tego dnia komentarzy w Białym Domu, natomiast jego małżonka Nancy orzekła, że wszystko to wydaje jej się niewiarygodne. W komentarzach wielkich dzienników uznano wyrok za zdumiewający. Pisano też, że prawo wymaga zmiany. Wskazywano na rolę pieniędzy przy wynajmowaniu najwybitniejszych psychiatrów i obrońców. A rodzice Hinckleya są bogaci.

Hinckley nie odsiaduje wobec tego wyroku, ale nie jest też na wolności. Osadzono go w szpitalu psychiatrycznym w Waszyngtonie, z którego tak rychło nie wyjdzie. Ale gdy opadną emocje, gdy Reagan opuści Biały Dom, wówczas może pojawić się kolejna ekspertyza, na podstawie której Hinckley wróci do domu. A może nawet do kina, by zobaczyć „Taksówkarza".

Zamachowiec dalej ściga Jodie Foster. Sama Jodie schroniła się w Europie, gdzieś we Francji. Podobno będzie kręcić, występować w filmie „Svengali", nie porzuciła też zamiaru ukończenia studiów w Yale. Ale Hinckley o niej nie zapomniał. Próbował uciekać, pisuje długie listy. Na razie kraty okazały się mocniejsze.

Dziwna to historia. Film, który na oko wydaje się zwyczajnym obrazem ludzkich obsesji w Nowym Jorku, okazuje się czymś innym. Ani Scorsese, ani tym bardziej Robert De Niro czy Jodie Foster nie mogli tego przewidzieć. A swoją drogą ciekawe, czy Reagan obejrzał kiedykolwiek „Taksówkarza".

KAROL SZYNDZIELORZ

GINĄCY ŚWIAT KULTURY LUDOWEJ

Filmy WITOLDA ŻUKOWSKIEGO zna cała Polska, bowiem często pojawiają się w programie telewizyjnym. Ostatnimi czasy w cyklu „Znaszli ten kraj" obejrzeliśmy „W garncarskim rodzie", „Jarmark w Leżajsku" i „Na ten Nowy Rok". Rozmawiamy z realizatorem.

● Jednym z pierwszych filmów z dziedziny, którą Pan się zajmuje, czyli kultury ludowej – był film „Trombita, róg, gajdy Jana Kawuloka". Powstał w roku 1975. Film nie miał komentarza, zaufał Pan wyłącznie wymowie obrazu. Takie potraktowanie tematu było wówczas w praktyce WFO nowością.

– Występuję pod kryptonimem „twórca filmów etnograficznych" i w szerokim rozumieniu tego słowa rzeczywiście nim jestem. Zajmuję się bowiem problematyką kultury ludowej, historią, ludzkimi losami uwikłanymi w tę historię. „Trombita..." to istotnie film, w którym spróbowałem pokazać wszystko bez słów. Ale nie było to proste: pracuję w WFO 30 lat i odkąd pamiętam, ciążył nad nami postulat pedagogiki, dydaktyzmu. Uważano, że to, co pokazuje obraz filmowy, to zbyt mało. W filmie oświatowym klasycznie pojmowanym, czyli niosącym dużą dawkę dydaktyzmu, słowo odgrywa kolosalną rolę. Jest to jeden z grzechów głównych i pierworodnych filmu oświatowego. Jeżeli inne gatunki, jak dokument i animacja, dość wcześnie wyzwoliły się w wypowiedzi filmowej od elementów obcych, film oświatowy, który miał obowiązek głoszenia tzw. prawd obiektywnych – nie. I dlatego zawsze istniał konflikt pomiędzy indywidualnym spojrzeniem reżysera a komentarzem. Zbuntowałem się przeciwko temu, zresztą nie ja pierwszy. Próby czynione były znacznie wcześniej, natomiast w filmach dotyczących kultury ludowej czy etnografii byłem chyba jednym z pierwszych.

● „Trombita..." to pierwszy film z tego cyklu, i jakże udany ...

– Wydaje się, że powstał dość interesujący obraz pracy człowieka. Uzyskał, jak wiem, aprobatę i widzów, i krytyki...

● Czego dowodem choćby nagroda na festiwalu w Krakowie.

– Jakkolwiek mnie samego wciąż nękały wątpliwości, czy iść dalej tą drogą? Czy ja, „oświatowiec" z dużym stażem, mam prawo do eksperymentów? Do indywidualnej, dyktowanej sercem i własnymi pomysłami wypowiedzi?

● Film jest przede wszystkim sztuką wizualną, ponadto nawet informacje obiektywne można – jak mówią liczne przykłady – przekazać przy pomocy obrazu.

– Z jednej strony miałem satysfakcję, że uzyskuję obraz filmowo „czysty", z drugiej odczuwałem żal, że być może tracę znacznie więcej: te treści, ten kontekst, z którego musiałem owe pokazywane rzeczy wyrywać. Jest to jeden z najtrudniejszych problemów autora, zwłaszcza w przypadku filmów etnograficznych. Przecież i tak nie jesteśmy w stanie utrwalić i przekazać przedmiotów, architektury, obrzędów, procesów, które należałoby przedstawić w pełnym związku z ich otoczeniem. Trzeba bez litości „czyścić" i wybierać, z żalem odrzucając sprawy niesłychanie atrakcyjne. Podobnie w „Trombicie...", byłem zadowolony, że udało mi się przekazać prawdę o człowieku, znakomitym rzemieślniku, z drugiej zaś strony mam świadomość, że nie mogłem jednocześnie pokazać bliżej osobowości tego człowieka, kontekstu obyczajowego i kulturowego, w którym żył.

● Jak długo szedł Pan drogą wytyczoną przez „Trombitę..."?

– Potem byli „Rzeźbiarze Ziemi Sieradzkiej", film o Jerzym Kaczmarku, Stanisławie Korpie i Szczepanie Musze. O ile w „Trombicie..." skoncentrowałem się na zdolnościach manualnych artysty, tu zainteresowałem się rozmaitymi sposobami widzenia świata i sztuki. Twórczość każdego z trzech pokazanych rzeźbiarzy była zupełnie odmienna. Spróbowałem pokazać, że źródło ich inspiracji tkwi w pejzażu, przyrodzie, wierzeniach, słowem – w środowisku, w którym żyją. I w tym sensie była to chyba udana próba...

● Dziś jest Pan twórcą kilkudziesięciu filmów o kulturze ludowej. Niektóre z nich mają już rangę unikalnego dokumentu historycznego czy muzealnego, ponieważ zarejestrowały substancję kulturową, materialną czy duchową, której już nie ma.

– Z ważniejszych dla mnie prac chciałbym zatrzymać się nad „Frasobliwym". Był to chyba pierwszy z moich filmów, który został dostrzeżony. Jego tematem były ludowe świątki, rzeźby Chrystusa Frasobliwego. Mówiono, że wraz z operatorem Stanisławem Śliskowskim udało nam się statyczną rzeźbę uczynić interesującym obiektem filmowym. Uchwycić ślad czasu, przemiany koncepcji postaci Frasobliwego, związane z sytuacją narodu, regionu, z obowiązującą koncepcją sztuki. Potem były kolejno: „Trombita..." i „Beskidzie, Beskidzie, kto po tobie idzie". Ten drugi opowiadał o działalności wiejskiego nauczyciela Józefa Brody, konsekwentnie wyszukującego stare przyśpiewki i melodie. Zmierzał raczej w stronę reportażu. Bohater filmu, postać znana w całej Polsce, poświęcił swoje życie kształceniu umiejętności muzycznych dzieci, wykorzystując do tego zasoby muzyki ludowej Beskidu Śląskiego. Chodziło mu w tym działaniu o podstawową sprawę: aby ludzie, którzy idą do miasta, nie byli „ludźmi znikąd", żeby mieli poczucie wartości środowiska, z którego wyrośli. A nośnikiem tej wartości była m.in. ludowa kultura muzyczna.

Witold Żukowski i ludowe świątki z filmu „Frasobliwy"

● Czy nie kusił Pana nadal film skupiający się wyłącznie na obrazie?

– A jakże! Choć zdawałem sobie sprawę, że w sytuacji, kiedy giną wierzenia, obyczaje, kultura materialna, rola dokumentalisty jest poważniejsza. Stąd zrodził się cykl „Z tradycji rzemiosła i sztuki ludowej"; pierwszą częścią był „Jarmark w Leżajsku". Cieszę się, że zrobiłem ten film, ponieważ ten przykościelny jarmark, gdzie sprzedawało się i kupowało arcydzieła ludowego rzemiosła, gdzie sfilmowałem m.in. twórcę, który prezentował unikalną sztukę wyciosywania drewnianej łyżki przy pomocy siekiery, już nie istnieje.

● Potem było jeszcze wiele innych filmów: oddźwięk na ich projekcje w TVP ujawnił wielkie zapotrzebowanie widzów na filmy dokumentujące naszą sztukę ludową, całą sferę ludowej kultury, częstokroć zanikającej...

– Dobry film etnograficzny, przedstawiający interesujący i istotny fragment kultury ludowej, spełnia ogromną rolę społeczną, rejestruje to, co ginie – a wiemy, że w nierównej walce między kulturą ludową a zjawiskami cywilizacyjnymi te ostatnie zwyciężają niszcząc folklor, tradycję. A kiedy ją zniszczą doszczętnie, nie będziemy już wiedzieli, kim jesteśmy. Dokumentuję zjawiska, które zanikają – przecież tak jak robił instrumenty Kawulok, nie robi już dziś nikt, nie ma też jarmarku w Leżajsku. Jest to niepowetowana szkoda, także dlatego, że owe wierzenia i obyczaje oraz ich kultywowanie wytwarzało wspólnotę ludzką, poczucie więzi z innymi. Kiedy te więzi pękają, człowiek jest zagubiony, bez tradycji i określonej kultury, bez jasnego poczucia tożsamości, przynależności do grupy ludzkiej. Z ostatnich moich filmów „Byrtki" opowiadają o zanikaniu folkloru muzycznego na Żywiecczyźnie, „Objazd pól" o pięknym wiosennym obrzędzie, pochodzącym jeszcze z czasów prasłowiańskich. Albo inny film – „Słoma". Przecież ginie cała cywilizacja słomy! Ze słomy i trzciny Słowianie budowali domy, płoty, łodzie, wozy, słoma niosła kłos, słoma była nośnikiem życia. Ważny był zresztą nie tylko jej aspekt użytkowy: było mnóstwo związanych z nią wierzeń i praktyk magicznych. Jeszcze do dziś w dzień Bożego Narodzenia na świąteczny stół sypie się ziarno, a w kącie stoi snopek zboża, aby zapewnić dobry tegoroczny plon. Ale słoma ginie – z kombajnów wyrzucane są jakieś brudne pryzmy, do niczego nie podobne. Słomy już nie ma.

● W tej Pana wypowiedzi, obok niewątpliwej pasji, zabrzmiał jeszcze inny ton...

– Może jest we mnie coś z misjonarza, który wciąż kłóci się, czasem bardzo ostro i bezpardonowo, z filmowcem?

Rozmawiała
ELŻBIETA KRÓLIKOWSKA

Operator Jacek Żuk-Żukowski na planie filmu „A cóż to za wojacy"

List ze Śląska

Kutz o podziemiu

Będzie to kolejne dzieło Kazimierza Kutza o górnośląskiej przeszłości. Tym razem o latach okupacji i walce podziemnej, mało znanej i na samym Śląsku, nie mówiąc o reszcie kraju. Nowy scenariusz autora „Soli ziemi czarnej”, zatytułowany wstępnie „Na straży swej stać będę” skierowano niedawno do realizacji. Pierwsze zdjęcia na przełomie lutego i marca. Kutz napisał scenariusz w sierpniu ubiegłego roku w górskiej samotni koło Milówki w Beskidzie, gdzie spędził całe lato, ale przymierzał się do tematu już od dłuższego czasu, zwłaszcza odkąd jeden z byłych konspiratorów przekazał mu niezwykle ciekawe relacje o narodzinach polskiego podziemia na Śląsku w początkach okupacji niemieckiej.

Scenariusz odnosi się zatem do historii, jednakże – jak głosi odautorska eksplikacja – „nie odwołuje się bezpośrednio ani do wspomnianej dokumentacji, ani do istniejących legend o tamtych czasach, choć jest próbą przywrócenia pamięci bezimiennych bohaterów, którzy oddali swe życie w godnej sprawie”. Lektura scenariusza pozwala spodziewać się dzieła znaczącego i – co równie ważne ze śląskiej perspektywy – wypełniającego milczenie.

Akcja rozgrywa się w okręgu przemysłowym (głównie w Katowicach) na początku okupacji, która miała tu specyficzne zabarwienie. Natychmiastowe przyłączenie województwa do Rzeszy, istnienie silnej mniejszości niemieckiej, wysiedlenia Polaków, wreszcie ukształtowanie przestrzenne regionu (brak lasów) nie sprzyjały rozwojowi podziemia. Mimo to pierwsze grupy konspiracyjne powstawały tu, jak wszędzie w Polsce, już jesienią 1939 roku. O jednej z nich, założonej przez młodych ludzi, synów powstańców śląskich, opowie nowy film Kutza.

Tych grupek powstawało wiele, tak wiele, że trudno się dzisiaj rozeznać historykom w gąszczu konspiracji, zwłaszcza że niewielu konspiratorów pozostało przy życiu. Ale też niewielu historyków zajęło się sprawą podziemia akowskiego na Śląsku. Wokół tematu zapanowało po wojnie zaprogramowane milczenie, a po roku 1956, kiedy w Warszawie ruszyła lawina wspomnieniowa, w Katowicach prawie nic się nie zmieniło. Ukazały się wprawdzie dwie książki płk. Zygmunta Waltera-Jankego, ostatniego komendanta AK Okręgu Śląskiego („Podziemny Śląsk”, „W Armii Krajowej w Łodzi i na Śląsku”), ale – co jest znamienne – wyszły one drukiem nie w Katowicach, lecz w Warszawie.

Podziemie nie znalazło odbicia w literaturze pięknej ani rezonansu w prasie. Trwała cisza. I dopiero ostatnio konspiracji górnośląskiej poświęcają nieco miejsca redakcje „Katolika” i „Poglądów”. Myślę, że sprawa kontekstu, w jakim powstanie film Kutza, jest niesłychanie istotna, gdyż będzie to pierwsze wejście sztuki w te przemilczane i skazane ongiś na zapomnienie tematy.

Wprawdzie wiele lat temu Andrzej Wydrzyński wydał powieść „Umarli rzucają cień”, wedle której Julian Dziedzina zrealizował film o tym samym tytule, lecz oba dzieła (film zresztą bardzo nieudany) traktowały o podziemiu komunistycznym. Podziemie ZWZ-AK nie doczekało się dotąd artystycznego przetworzenia i legendy, chociaż było wcale liczne (około 40 tysięcy zaprzysiężonych członków AK w Okręgu Śląskim latem 1944 roku) i funkcjonowało w trudnym, zurbanizowanym i podzielonym narodowościowo regionie.

Dla Kutza podziemie z ostatniej wojny jest kontynuacją konspiracji powstań śląskich. Młodzi konspiratorzy opierają się nawet na strukturze dawnego „Sokoła”. Bohaterem jest Janek Klimza, syn powstańca, powracający do Katowic z kampanii wrześniowej z przemyślanym już zamysłem dalszej walki.

Młody Klimza skupia wokół siebie rówieśników z patriotycznych rodzin i tak powstaje podziemna siatka. Bohaterowie są fikcyjni, lecz losy tej grupy można uznać za charakterystyczne dla śląskiego podziemia. Organizację rozbije gestapo w rezultacie zdrady łączniczki.

Sprawa ma autentyczne podłoże. Konspirację górnośląską kilka razy rozłożyły wielkie prowokacje, szczególnie w inspektoracie katowickim. Z gestapo współpracować miała także łączniczka sztabu Okręgu Śląskiego ZWZ Helena Mathea, pseudonim „Julka”, która po wojnie zniknęła gdzieś na Zachodzie. Wprawdzie nigdy nie wyjaśniono do końca jej sprawy, ale prawie wszyscy uczestnicy podziemia, którzy się z nią zetknęli, sądzą dziś, że Matejanka pracowała dla gestapo, powodując wiele aresztowań. Warto dodać, że „Julka” pochodziła z patriotycznej, bardzo zasłużonej dla polskości śląskiej rodziny. Jak to się stało, że zdradziła?

Dotąd podawano fakty, nikt nie próbował wniknąć w duszę agentki, aby zrozumieć motywy zdrady. Kutz przetwarza tę historię (nazwiska będą fikcyjne), próbując dociec, dlaczego piękna łączniczka z podziemia – niezwykłą urodę Matejanki podkreślają wszystkie relacje pamiętnikarskie – wydaje organizację niemieckiej policji. W dzieje konspiracji wpisuje losy nie spełnionej miłości, owocującej wielką tragedią. Nie usprawiedliwia, pragnie jedynie odnaleźć motywacje psychologiczne zdrady.

JAN F. LEWANDOWSKI

Plakat do filmu „Śpiewak jazzbandu”

ANDRZEJ KOŁODYŃSKI

BEZ OŁÓWKA Z LATARKĄ

KORESPONDENCJA WŁASNA Z ANKONY/PESARO

Zgodnie z legendą, którą znaleźć można choćby w trzecim tomie „Historii sztuki filmowej” Jerzego Toeplitza, film mówiony narodził się w taki oto sposób: Al Jolson występujący w „Śpiewaku jazzbandu” wykorzystał mikrofon rejestrujący jego piosenkę i zwrócił się do swej ekranowej matki „z prostym, niewymuszonym wezwaniem: Posłuchaj tego, mamo!”. Odzywka pozostawiona w filmie wywołała entuzjazm publiczności. No i zaczęło się: Wielki Niemowa przemówił. Kiedy jednak ogląda się dziś „Śpiewaka jazzbandu” starannie przegranego na taśmę dźwiękową, okazuje się, że niczego takiego nigdy w tym filmie nie było. Były natomiast, obok piosenek jazzowych i pieśni hebrajskich, aż dwie sekwencje mówione. Pierwsza robi wrażenie rzeczywiście niewymuszonej improwizacji: Al Jolson, rozgrzany śpiewem, woła do mikrofonu: „Ludzie, jeszcze niczego nie słyszeliście!” (Folks, you ain't heard nothing yet!), na co publiczność zza kadru odpowiada oklaskami i okrzykami: „Tak, jeszcze, jeszcze!”. Natomiast druga sekwencja (mieliśmy możność obejrzeć ją niemal w całości w jednym z odcinków serialu „Hollywood”) jest starannie wyreżyserowaną melodeklamacją: Jolson akompaniuje sobie na pianinie, zwracając się do matki, której odpowiedzi rozbrzmiewają znacznie słabiej, bo mikrofon nie został widocznie umieszczony pośrodku, a rozmowę przerywa dopiero okrzyk ojca u drzwi: „Dość tego!”

(Stop it!). Ciąg dalszy to już film niemy, z dialogami w formie napisów.

Jak z tego widać, historyk nie może polegać na swojej pamięci. Kiedy dzięki telewizji i wideokasetom stare filmy stały się powszechnie dostępne, runęło wiele mitów i legend. Okazało się, że historie kina roją się od nieścisłości i pomyłek. Czy to jednak umniejsza ich znaczenie? Odpowiedź brzmi: nie. Autorzy tacy jak Georges Sadoul, Toeplitz, Knight czy Robinson, dokonali herkulesowej pracy uporządkowania materiału tkwiącego w rozproszonych artykułach, rocznikach starych pism, książkowych wspomnieniach. Śmiałe ich syntezy sprawiły, że dzieje kina przestały być magmą faktów, wśród których łatwo zatracić orientację. Ale szacunek wobec ich dzieła nie może być bezkrytyczny.

O tych właśnie sprawach mówiło się na konferencji zorganizowanej w grudniu ubiegłego roku przez Lino Miccichè, zasłużonego dyrektora włoskiej Mostra Internazionale Nuovo Cinema. Tematem oficjalnym był system hollywoodzki na przykładzie wytwórni Warner Bros, ale okazało się, że wystąpienia zaproszonych historyków angielskich, amerykańskich i włoskich dotyczą spraw znacznie bardziej zasadniczych. Konferencja rozpoczęła się dość nieszczęśliwie: w dniu otwarcia w Ankonie obsunęła się góra i miasto pozostało bez gazu i wody. Trzeba było przenieść się do pobliskiego Pesaro, ale kilku przynajmniej gości zgubiło drogę, bo z komunikacją i informacją nie było najlepiej. Ci, którzy „ocaleli" nie mieli jednak powodów do narzekań. Mogli obejrzeć kilkadziesiąt rzadkich filmów z lat trzydziestych i wysłuchać wystąpień, z których wiele utrzymanych było w tonie kontestacji i obrazoburstwa.

Historia jako powieść

Tak właśnie, nie bez złośliwości, mówiło się o tradycyjnym sposobie przedstawiania dziejów kina. Przekrojowe historie czyta się jak gładką powieść o filmach i filmowcach, powieść z dobrymi i złymi bohaterami. Dobrymi są reżyserzy, artyści, złymi – producenci. Pojawia się geniusz, na przykład David Wark Griffith, i łamiąc opór producentów przemienia tanią rozrywkę w dzieło sztuki. Historycy skłonni są cenić szczególnie artystów „wyklętych", jak Stroheim, który przegrał w tej walce. Stąd prosta droga ku „teorii autorskiej", czyniącej z reżysera jedynego twórcę filmu i swego rodzaju „kulturowego bohatera". Ale takie ujęcie niebezpiecznie oddala historyka od problemów ekonomicznych i społecznych. Nie pozwala spojrzeć na kino jako na złożoną strukturę przemysłowo-dystrybucyjną. W Pesaro słusznie zwracano uwagę, że istnieje cała biblioteka książek o wielkich „mogołach" hollywoodzkich z upodobaniem demonizujących postacie szefów wytwórni – Louisa B. Mayera czy Jacka Warnera; tajemnicą pozostaje natomiast wewnętrzna organizacja korporacji, którymi kierowali.

Inna sprawa, że łatwiej zebrać plotki o charakterze i życiu prywatnym ludzi z filmowego świecznika, niż dotrzeć do źródeł spoczywających ciągle jeszcze w sejfach. Pouczający był pod tym względem wykład Douglasa Gomery z University of Maryland, który zajął się problemem luksusowych kin – tzw. picture palaces – budowanych w Stanach Zjednoczonych w latach dwudziestych i trzydziestych. Gomery dotarł do dokumentów z archiwów miejskich, map towarzystw ubezpieczeniowych i akt sądowych. Ustalił geografię takich kin i doszedł do wniosku obalających powszechny pogląd, jakoby widownia owych lat wyłoniła się z warstw najuboższych. Wręcz przeciwnie: proletariacki okres kina zamyka rok 1910. Potem film stał się rozrywką klas średnich, ludzi dobrze sytuowanych i wykształconych. Kina w pluszu i złoceniach, z kilkudziesięcioosobową obsługą i wielkimi orkiestrami nie były wcale pomnikami budowanymi ku chwale „fabryki snów", miejscem ucieczki szarego przechodnia w krainę marzeń. Gomery udowadnia, że stanowiły najlepszą lokatę kapitału wytwórni i łączyły różnorodne funkcje kulturowe. A kiedy nadeszła epoka dźwięku, przetrwały dzięki... klimatyzacji. Przy okazji zauważyć warto, że wprowadzenie dźwięku nie było wcale, w świetle najnowszych badań, indywidualną akcją zagrożonych bankructwem braci Warner. Identyczne kontrakty na wykorzystanie aparatury dźwiękowej podpisały tego samego dnia, 11 maja 1928 roku, firmy Paramount, Loew (późniejsze Metro) i United Artists. Był to przejaw dalekowzrocznej strategii: wprawdzie zwiększały się koszty produkcji filmów, ale malały prezentacji, ponieważ można było usunąć z „filmowych pałaców" rewię i orkiestry, liczące często do stu muzyków. Zyski wzrosły wówczas dwukrotnie i trzykrotnie. System luksusowych kin załamał się w Stanach Zjednoczonych dopiero w roku 1948, kiedy w precedensowej sprawie Paramountu Sąd Najwyższy rozbił dystrybucyjny i produkcyjny monopol hollywoodzkich wytwórni. Dziś budynki te zamienia się na parkingi...

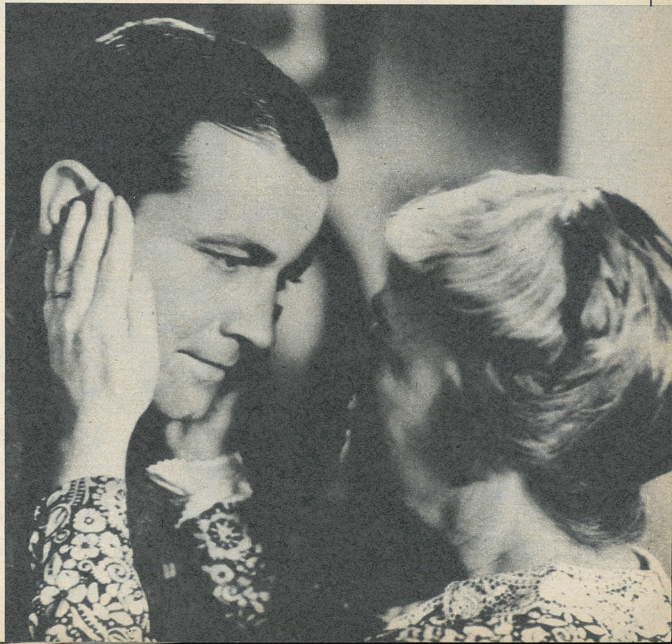
Kto chodził do kina? Pytanie o społeczną charakterystykę odbiorcy filmowego powinno być podstawowe dla historyka. Ale systematyczne badania składu widowni zaczęto dopiero po drugiej wojnie, zresztą nie wszędzie. Trwa ciągle mit „najbardziej masowej ze sztuk". Tak było z pewnością w Związku Radzieckim po rewolucji. Ale w Stanach Zjednoczonych kino zmieniło swoje oblicze klasowe właśnie w latach dwudziestych – stało się do pewnego stopnia elitarne, a charakter rzeczywiście masowy uzyskało dopiero po roku 1950...

A u nas? Czy potrafimy powiedzieć, jaka była widownia w roku 1982? Przewidzieć jaka będzie w roku 1983? Cóż dopiero mówić o obrazie kina przedwojennego! Do tej pory nie doczekaliśmy się nawet porządnej, powszechnie dostępnej filmografii tamtego okresu. Zaniedbania są wręcz skandaliczne. Ale byłoby naiwnością sądzić, że sprawę rozwiąże wydanie brakującego, drugiego tomu zbiorowej „Historii filmu polskiego". Wymagania wzrastają i model zaakceptowany przez Instytut Sztuki i wydawnictwo WAiF wydaje się już nieco anachroniczny.

Historia alternatywna

Zapewne nieco pochopnie ogłoszono w Ankonie-Pesaro koniec epoki wielkich syntez dokonywanych przez indywidualnych badaczy. Hasło: dość historii pisanej ołówkiem z latarką w czasie seansu, jest oczywiście bardzo słuszne, ale nie o to przecież chodzi. Ewentualne pomyłki i nieścisłości nie są w stanie przekreślić znaczenia sądów generalizujących, które umożliwiają spojrzenie na kino w szerszej perspektywie. Nie można też odmówić wartości historii „subiektywnej", uprawianej przez naukowców, którzy nie zapomnieli, że są także krytykami. Historia nie jest dla nich martwa: wobec zjawisk już zamkniętych stosują własne, współczesne kryteria oceny. Dokonują przewartościowań często ryzykownych: w Pesaro na przykład odkryciem stały się filmy Williama A. Wellmana o nowoczesnej, otwartej konstrukcji, niepokojąco dwuznaczne w swojej wymowie. Na przykład „Bohaterowie na sprzedaż" (Heroes for Sale) z roku 1933 – epicki obraz Ameryki z czasów gospodarczej depresji, bliski neorealizmowi. Niegdyś nie doceniony, pozostał poza kręgiem zainteresowań tradycyjnej historii. Dopiero spojrzenie dzisiejszego krytyka może sprawić, że ożyje na nowo. Taką właśnie historię odkryć i przewartościowań proponuje na naszych łamach Aleksander Jackiewicz.

Ale istnieje też trzeci kierunek, dość pokracznie nazwany „historią alternatywną". Z jednej strony unika sądów generalnych, z drugiej – nie traktuje historii jak przygody. Ogranicza się do problemów szczegółowych, kładąc nacisk na badania strukturalne i wykorzystanie pomijanych dotychczas źródeł. Pragnie w ten sposób odejść od stereotypów. W Ankonie-Pesaro rozważano wiele tej recepty hollywoodzkie filmy z początku lat trzydziestych. Ujrzano w nich nie manifestację reżyserskich indywidualności, ale owoc doskonalącego się z filmu na film systemu produkcyjnego, w którym reżyser był tylko kółkiem w maszynie, i to wcale nie najważniejszym. Można mieć nadzieję, że takie szczegółowe, wyczerpująco udokumentowane badania stworzą podstawy do nowych syntez. Jest to program skromny, ale zaczynać trzeba zawsze od podstaw. ■



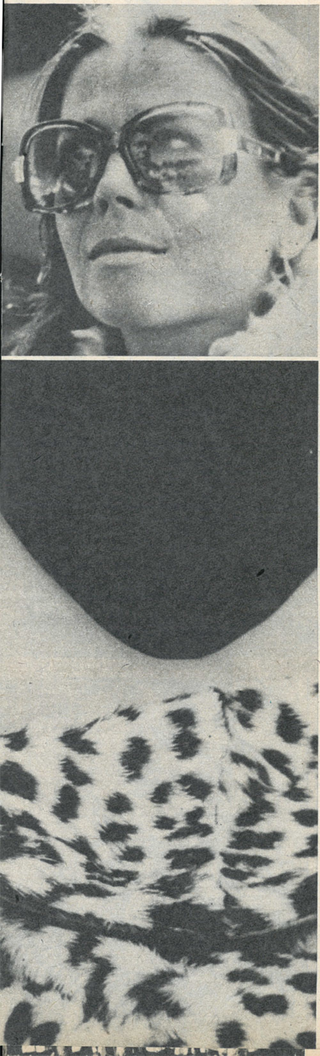
„Bohaterowie na sprzedaż" Williama Wellmana

Natalie Wood nie była wielką aktorką, ale posiadała rzadki dar: w mężczyznach wzbudzała pragnienie miłości, w kobietach – poczucie identyfikacji. Jej barwne, tragiczne życie jest także kartą z dziejów Hollywoodu.

SKŁ

JACEK TABĘCKI

...ÓCONA Z SOBĄ



Mówiło się, że gra przeciwko sobie. Może nie umiała inaczej? Może zabrakło w jej życiu kogoś, kto wziąłby na swoje barki rolę Pigmaliona? Może chciała osiągnąć wszystko zbyt szybko i nie przywiązywała dostatecznej wagi do popełnianych błędów? Każdy jej krok wcześniej czy później obracał się przeciwko niej, sama, mimowolnie, niszczyła to, co przedstawiało dla niej największą wartość. A nawet zatraciła ten dar, który rozstrzygnął o jej pozycji w Hollywood. Kiedy w 1966 roku podejmowała decyzję o znacznym ograniczeniu występów, okres sukcesów miała już za sobą. W ciągu następnych dziesięciu lat zagrała tylko w jednym, przeciętnym zresztą filmie; powróciła na plan zdjęciowy jako dojrzała kobieta w roku 1976. Znane u nas trzy jej ówczesne role telewizyjne pozwalają stwierdzić, iż utrata dziewczęcej świeżości i wdzięku odsłoniła u Natalie Wood osobowość ciągle jeszcze nie w pełni ukształtowaną. Aktorka była przekonywająca jako poddana kuracji odwykowej alkoholiczka w dramacie psychologicznym „Zwyciężyć siebie", natomiast nie zdołała w pełni uwierzytelnić złożonych postaci Maggie Pollitt, tytułowej „Kotki na gorącym blaszanym dachu", oraz Karen Holmes, bohaterki serialu „Stąd do wieczności". Potwierdziły się słowa, jakie Elia Kazan wypowiedział w 1961 roku: „Natalie potrafi grać wyłącznie intuicyjnie, jest zaprzeczeniem typu intelektualnego. Jeżeli w scenariuszu są mielizny, a reżyser nie dość dokładnie wie, czego chce, ona filmowi nie pomoże".

Zarówno kariera aktorska Natalie Wood, jak i jej życie prywatne splecione były ze sobą tak silnie, że gest wykonywany przed kamerą stawał się fragmentem rzeczywistości, rzeczywistość zaś przybierała kształt filmu o hollywoodzkiej gwiazdce. Miała talent, ale star-system nie pozwolił go rozwijać. Buntowała się, jak się jej wydawało, przeciw mieszczańskiemu systemowi wartości – naprawdę buntowała się przeciw własnej naturze, której nie mogła oszukać. Kochana jako bohaterka ekranowa – nie cieszyła się sympatią w życiu.

Szczęśliwy kraj

Natasha Gurdin urodziła się 20 lipca 1938 w San Francisco. Była córką Nikołaja Stiepanowicza Gurdina i Marii Stiepanowny Zudiloff, zgodnie z romantyczną legendą – rzeźbiarza i primabaleriny dworu carskiego, którzy uciekli z Rosji przed bolszewikami. Natasha miała cztery lata, kiedy rodzice przenieśli się w pobliże Hollywoodu. Realizujący film „Szczęśliwy kraj" Irving Pichel wypatrzył ją na ulicy. Powierzył jej epizodyczną rólkę dziewczynki, która domaga się lodów – od próśb, poprzez łzy, aż do histerycznego wrzasku. Natasha wypadła na tyle sugestywnie, że reżyser ją zapamiętał i w dwa lata później przekonał bossów wytwórni Fox, by podpisali z nią siedmioletni kontrakt. Wystąpiła najpierw u boku Orsona Wellesa i Claudette Colbert w znanym u nas antywojennym obrazie „Na zawsze". Tak narodziła się Natalie Wood: pseudonim wywodzi się stąd, że podczas omawiania przez reżysera tej kwestii z producentem do pokoju wszedł akurat głośny wówczas twórca „Komu bije dzwon" – Sam Wood.

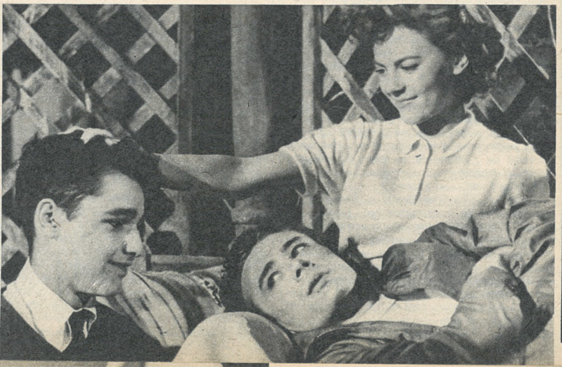
Natalie występowała regularnie w dwóch, czterech filmach rocznie; już jako ośmiolatka zarabiała 1000 dolarów tygodniowo; najczęściej grywała role córek wielkich gwiazd – Barbary Stanwyck, Maureen O'Hara, Margaret Sullivan, Gene Tierney, Jamesa Stewarta. Miała 15 lat, kiedy jej filmową matką w „Gwieździe" Heislera została Bette Davis. Do końca życia ciepło wspominała ten okres kontaktów z wybitnymi osobowościami. Wytwórnia ograniczała surowo godziny przebywania dzieci na planie, dbając jednocześnie o ich postępy w nauce. Stawiano Natalie w jednym rzędzie z największymi gwiazdami dziecięcymi: Shirley Temple, Liz Taylor, Mickey Rooneyem, zapominając, że nie grała – jak tamci – głównych ról, natomiast na przekór konwencji demonstrowała początki autentycznego aktorstwa.

Bunt bez przyczyny

Osiągnięcie pełnoletności zbiegło się w czasie z istotnymi zmianami w życiu Natalie. Zakończyła edukację, podpisała kontrakt z wytwórnią Warner Bros, po raz pierwszy mogła sama wybrać sobie rolę. Wybrała bezbłędnie: „Buntownik bez powodu" Nicholasa Raya otworzył nowy etap jej kariery i określił emploi na parę lat. Film poruszał „gorący" wówczas problem osamotnienia psychicznego młodzieży, której do prawidłowego rozwoju nie wystarcza dobrobyt materialny. Na tle wspaniałego Jamesa

ciąg dalszy na str. 14

W filmie „Buntownik bez powodu"



ciąg dalszy ze str. 13

Deana Natalie nie objawiła się jako rewelacja aktorska, jednak stworzyła urzekającą sylwetkę zakochanej dziewczyny i to wystarczyło, by krytycy jęli zachwycać się jej talentem.

Po raz pierwszy reżyser traktował Natalie jako dorosłą osobę, po raz pierwszy wymieniała przed kamerą miłosne pocałunki, po raz pierwszy miała wrażenie, że uczestniczy w powstawaniu autentycznego dzieła sztuki filmowej. Romantyczno-buntowniczy klimat panujący podczas realizacji wywarł na niej silne wrażenie i przeniknął do jej osobowości. Wydawało się, że rzeczywiście Natalie stoi u progu wielkiej kariery. W ciągu następnych dwu lat zagrała główne role w sześciu filmach, z których jednak żaden nie wzniósł się ponad poprawność. Popularność Natalie wzrosła dzięki – jak pisano – „najbardziej wzruszającemu" i „najbardziej romantycznemu" w historii Hollywoodu małżeństwu z Robertem Wagnerem w grudniu 1957. Oto spełniła się dziecięca miłość: Natalie zobaczyła 18-letniego Wagnera, mając 10 lat, zakochała się i już wówczas postanowiła, że wyjdzie tylko za niego...

Uchodzili za najszczęśliwszych na świecie, w rzeczywistości jednak były to wyjątkowo trudne lata. R.J., jak go nazywano, wylansowany przez Hathawaya w kostiumowym komiksie „Niezłomny Wiking", predestynowany był właśnie do grania tylko takich ról. Występy u boku naprawdę wielkich aktorów – na przykład Spencera Tracy w „Złamanej lancy" i „Śniegach w żałobie" – potwierdzały to dobitnie. Otrzymywał jednak rolę za rolą, a Natalie, która kręciła teraz jeden film rocznie, całe dnie spędzała na obserwowaniu go przy pracy. Wreszcie zdenerwowany Frank Tashlin wyrzucił ją z atelier. Obraziła się i przez 11 miesięcy odmawiała przyjęcia nowej roli; skapitulowała, kiedy okazało się, że budżet rodzinny wymaga natychmiastowego podreperowania. Wystąpiła wspólnie z mężem w filmie „Wszyscy młodzi ludożercy" Michaela Andersona. Była to klęska artystyczna i komercyjna. Jednocześnie poważnie naraziła się prasie, odmawiając zdradzenia jakichkolwiek sekretów z życia prywatnego; otrzymała nawet nagrodę jako najgorzej współpracująca z prasą aktorka roku. Natalie znalazła się na granicy załamania psychicznego, a R.J., nie bardzo rozumiejący jej ambicje, nie był w stanie pomóc. Jak wspominała później, „byli oboje zbyt młodzi, by poradzić sobie z ogromem swej miłości i niszczącym działaniem środowiska".

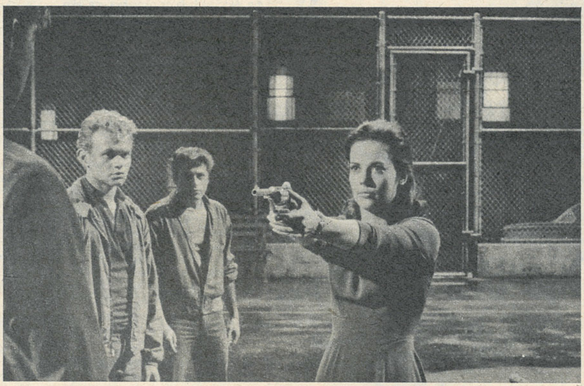
Lata 1961–1962 rozstrzygnęły o losach jej kariery. Po długich wahaniach Elia Kazan powierzył Natalie rolę Wilmy Dean Loomis w „Wiosennej bujności traw" według scenariusza głośnego dramaturga Williama Inge, jednocześnie zaś polecił ją twórcom musicalu „West Side Story". Film Kazana stał się wydarzeniem: pozornie melodramatyczna opowieść o wielkiej miłości dziewczyny do kolegi szkolnego, któremu ojciec-milioner zaprogramował życie w warstwie elitarnej, osiągnęła wymiar studium społeczno-obyczajowego. Natalie, prowadzona przez reżysera żelazną ręką, stworzyła świetną kreację, subtelnie cieniując stany wewnętrzne swej bohaterki. Identyfikowała się z rolą. Odżyło w niej wspomnienie klimatu z „Buntownika bez powodu"; silny ładunek dramatyzmu zawarty w granej postaci i szalone napięcie przy pracy musiało znaleźć ujście. Na oczach Wagnera, często przyjeżdżającego na plan, Natalie wdała się w jawny, skandaliczny romans ze swym ekranowym partnerem. Hollywood zatrzęsło się z oburzenia, po czym dla odmiany osłupiało. Jeszcze przed uzyskaniem rozwodu z mężem „Miss Wood" – jak zaczęto ją chłodno nazywać – rozstała się z Warrenem Beatty i złożyła publiczne oświadczenie, że teraz będzie żyć „prawdziwym życiem". Stała się bywalczynią nocnych lokali, narażała się dziennikarzom, informując ich raz po raz o nowych zaręczynach, które już następnego dnia traciły aktualność. Prasa wypowiedziała jej wojnę. Z jednej strony niszczono jej dotychczasową legendę – okazało się, że Nikołaj Gurdin był zwykłym cieślą, który z nudów zaczął rzeźbić w drzewie, zaś matka nigdy nie była primabaleriną. Pisano o niej w sposób obelżywy i wrogi jako o „symbolu grzechu i zepsucia", nazywano „półdziką Rosjanką, po której można spodziewać się wszystkiego". „Obywatele Stanów Zjednoczonych byliby zdumieni, gdyby osoba tego pokroju otrzymała Oscara" – wołały gazety. Nie przyniósł jej sukcesu także udział w „West Side Story" mimo powodzenia filmu i deszczu nagród, jaki spadł na realizatorów. Wytwórnia reklamowała nowy atut aktorki – czysty, liryczny sopran; dziennikarze odkryli, że w partiach wokalnych Natalie była dublowana przez piosenkarkę Marni Nixon. Stało się coś, czego nie oczekiwali nawet najbardziej zagorzali wrogowie aktorki: w roku wyświetlania dwu największych przebojów, w jakich brała udział, Natalie Wood nie zmieściła się w dziesiątce najbardziej kasowych gwiazd USA!

Ostatnia rola

Chciała jednak walczyć i ryzykować. Zrozumiała, że sama zniszczyła swój wizerunek zakochanego podlotka i dlatego podjęła próbę zmiany emploi. Rozpoczynał się trzeci etap w jej aktorskiej karierze i po raz trzeci charakter ról i filmów korespondował z rolą graną przez Natalie w życiu prywatnym. W roku 1962 pojawiła się na ekranie w pikantnej komedii wytrawnego reżysera Mervyna Le Roya „Gypsy", prezentującej drogę Gypsy Rose Lee do tytułu królowej strip-tease'u. Następny rok przyniósł jej kolejną nominację do „Oscara" za rolę Angie w „Romansie z nieznajomym" Roberta Mulligana: dziewczyna zachodzi w ciążę, spędzając noc z beztroskim muzykiem (Steve McQueen). Angie i Rocky są sobie zupełnie obcy, ale w chłopcu rodzi się poczucie odpowiedzialności za los dziewczyny i dziecka. Czy na tak kruchej podstawie można budować wspólne życie? Reżyser odszedł jednak w stronę konwencjonalnych motywacji zewnętrznych, co obniżyło rangę filmu, jednego z ciekawszych w dorobku Natalie Wood.

Kolejne role – lekarka-seksuolog w dość trywialnej komedii Quine'a „Seks i samotna dziewczyna", awanturnicza reporterka w zwariowanym „Wielkim wyścigu" Edwardsa, prowincjonalna piosenkarka we „Wnętrzu Daisy Clover" Mulligana – nie były osiągnięciami, przyczyniły się jednak do rozwiania atmosfery niechęci. Za kreację w filmie Sydneya Pollacka „Trzeba unicestwić tę nieruchomość" (czyli dom publiczny stanowiący własność jej filmowej matki, która zmuszała ją do prostytucji) zebrała nawet pochwały. Ale Natalie zrozumiała, że idzie błędnym tropem. Filigranowa – 157 cm wzrostu, 47 kg wagi – subtelna, tak niedawno idealna odtwórczyni zakochanych dziewcząt z mieszczańskich domów, nie miała żadnych szans, by konkurować jako

Z Robertem Wagnerem



W „West Side Story"

z Gene Kellym w filmie „Marjorie Morningstar"

„sex-bomba" z Raquel Welch czy Ann-Margret, a jako kobieta wyzwolona z przesądów obyczajowych nie była w stanie dorównać Julie Christie czy Jane Fonda. Nie stworzyła typu ekranowego, dziewczyny nie ubierały się à la Natalie Wood, nie podchwytywały jej gestów ani słów. Zagrała jeszcze w banalnej komedii Hillera „Penelopa", po czym postanowiła zrobić przerwę. Związana ze starszym znacznie od siebie producentem brytyjskim Richardem Gregsonem, poślubiła go 30 maja 1969. W październiku 1970 została matką córeczki, która otrzymała imię Natasha. Twierdziła, że jest szczęśliwa – ale nie była.

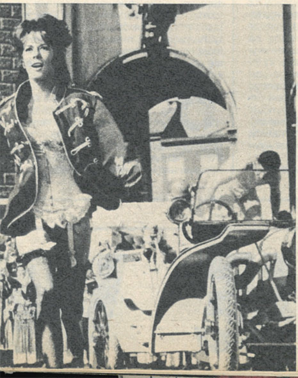
Tymczasem Robert Wagner właśnie w 1970 roku rozwiódł się z aktorką Marion Marshall. Nawiązał kontakt z Natalie, która także zastanawiała się nad rozwodem; otrzymała go w rok później. Oboje bali się siebie, ale nie chcieli też stracić szansy. Z inicjatywy Wagnera wyjechali wspólnie na wakacje. Kiedy w dniu urodzin pochyliła się nad tortem, by zdmuchnąć świeczki, zobaczyła lukrowany napis „Marry Me?" (czy mnie poślubisz?). Zgodziła się. Jej ponowny ślub z Wagnerem odbył się 16 lipca 1972; 9 marca 1974 przyszła na świat córeczka Courtney. W Natalie wyzwoliła się teraz jej prawdziwa natura – żony, matki. Nie chciała grać, by nie opuszczać domu na dłużej. Zdecydowała się na powrót do filmu dopiero w roku 1976, wybierała role zapowiadające się jako kasowe: w katastroficznym „Meteorze" Ronalda Neame, w komedii „Ostatni związek małżeński w Ameryce".

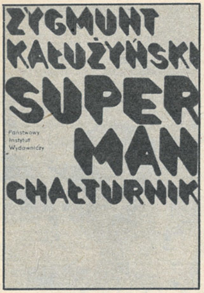
Tymczasem Wagner grał dużo, głównie w wieloodcinkowych serialach telewizyjnych. Zaczęły się plotki o nowym romansie. Czy rodzinne szczęście okazało się kolejnym mitem?

Znane są tylko suche fakty: Natalie po wypiciu sporej ilości alkoholu pokłóciła się z mężem, wyszła z domu i wsiadła do łodzi, aby popłynąć przed siebie. Rano, 27 listopada 1981 roku, znaleziono ją martwą. W pół roku po jej śmierci prasa doniosła, że R.J., nie potrafiąc sam wychowywać córek, postanowił ożenić się i przedstawił im kandydatkę na nową mamusię. Dziewczynki zaakceptowały ją z radością.

JACEK TABĘCKI

W „Wielkim wyścigu"





Z fasonem

Zadania podjął się Kałużyński nader atrakcyjnego, acz nieco ryzykownego: „Wielka publicystyka aktualna w sztuce dla najszerszej widowni" (co przetłumaczone na podtytuł dało jego wariant akademicki: „Sztuka popularna o dramatach naszych czasów"). W zakończeniu opasłego, usianego gęsto na ponad czterystu stronach petitem tomu autor pisze: „...Chodziło ... o pokazanie, jak sztuki popularne pracują, jak kino funkcjonuje jako nosiciel publicystyki, jakie sposoby obserwacji współczesności spotykamy w filmie najnowszym – nie zaś o przegląd osiągnięć najgłośniejszych, najdoskonalszych czy najbardziej wziętych; jest to nie tyle podręczna historia sukcesów w latach ostatnich, co próba rejestracji środków, ujęć, punktów widzenia, w oparciu o charakterystyczne przykłady".

Ambicji więc starczyłoby na niejeden doktorat, kto wie, czy nie habilitację. Czy podołał jej Kałużyński, zbrojny w pasję krytyka--felietonisty? Śmiem twierdzić, że tak, mimo iż misja autora zrazu wydać się może karkołomna, wymagająca lat studiów i sztabu współpracowników. Ale to nie dla Kałużyńskiego, lepiej zapewne znoszącego ukrop niźli powiew chłodu, z lubością nurzającego się w gorącej jeszcze magmie kina, które wprawdzie nie jest jeszcze kinem dzisiejszym, ale do wczorajszego też już nie należy. Rzecz bardzo cenna – Kałużyński nie dokonuje sztucznych zabiegów naginania materiału faktograficznego do akcesoriów warsztatu krytycznego, ale swe gry interpretacyjne prowadzi z całym respektem dla wewnętrznej dramaturgii kina, odsłaniając pod zewnętrznie manifestowanymi treściami postawy nie uświadamiane, choć przez kino rejestrowane.

W ten sposób „Superman chałturnik" okazuje się mimo wszystko aneksem do historii najnowszej kina, tyle że widzianej z perspektywy widza-czytelnika. Jaki to widz? Nie ulega wątpliwości, że inteligentny, życzliwy kinu, choć kapryśny, wytrwały w tropieniu zaszyfrowanych przez społeczeństwa w kinie znaków i symptomów, których sobie na ogół nie uświadamiamy, uświadomić nie chcemy bądź nie potrafimy. A dalej – roztargniony, ferujący zbyt pochopnie wyroki (dlaczego np. mierność bohatera ma być nowofalowego chowu?), niekiedy popełniający pomyłki (nie „Awans", a „Uciec jak najbliżej" było debiutem kinowym Janusza Zaorskiego), za to nigdy obojętny, lubiący wtrącić swoje trzy grosze wszędzie tam, gdzie go coś irytuje (jak choćby wtedy, kiedy z pasją poprawia polskie tytuły filmów).

Myślę, że jego rodowód bierze się z tego nurtu tradycji humanistycznej, która tak wspaniale zaowocowała wątkiem filmowym w teorii sztuki Erwina Panofsky'ego z jednej i socjologii sztuki Arnolda Hausera z drugiej strony, a które to style myślenia wyznaczają orientację książki Kałużyńskiego. Książki – dodajmy – nie tak odległej od spełnienia antropologicznych postulatów Lévi-Straussa, który w swej „Antropologii strukturalnej" pisał: „Gdybyśmy odkryli struktury wspólne różnym dziedzinom, mielibyśmy prawo wnosić, że odsłoniliśmy znaczącą wartość postaw nie uświadamianych przez badane społeczeństwo lub społeczeństwa".

A tym właśnie tropem zmierza Kałużyński. Rejestr spraw i zakresów proponowanych czytelnikowi jest imponujący, na miarę podręcznego (co nie znaczy: byle jakiego) leksykonu antropologii kina – tej tak interesująco zapowiadającej się, a ciągle jeszcze u nas zbyt mało ekspansywnej gałęzi wiedzy o filmie, którą nie dzieło samo interesuje najbardziej, a rozległe uwikłania, poprzez które wchodzi ono w kontakt z ujawnianymi bądź zatajonymi mechanizmami ludzkiej kondycji. Czymże bowiem jest analiza katastroficznych neuroz w kinematografii amerykańskiej, jeśli nie przywołaniem podstawowego tematu antropologii sztuki? Czym „katastrofa niekomunikacji" obserwowana w kinie współczesnym i diagnoza o niedouczeniu uczuciowym naszego kina, jeśli nie hasłami z nie napisanej ciągle antropologii filmu?

Wybornie prowadzi nas autor po obszarach amerykańskiego kina obyczajowego lat siedemdziesiątych, rejestrując sygnały zwiastujące jego psychospołeczne fluktuacje, dobrze czujemy się, śledząc rolę kryminału i motyw kobiety w „fermencie publicystycznym"; poddajemy się sugestii autorskiej i tam, gdzie literatura przegrywa z kinem, a obraz filmowy wchodzi w konflikt z historią. Jesteśmy nawet w stanie zaakceptować ryzykowną tezę wysnuwającą paralele między nowym produkcyjniakiem a klasyczną tragedią. I tylko po doświadczeniach ostatnich lat kilku niemile zgrzyta dziś teza o kinie polskim, „złożonym z niedowładu woli, półmroku myślowego i niedożycia". Stopień zawierzenia autorowi jest zresztą wkalkulowany w cenę ryzyka współmyślenia.

Ta książka domaga się swego dopełnienia, i to nie tylko dlatego, że od „Linii" i „Drzwi w murze" wszystko się zmieniło. Ale kto będzie chciał dopisać dalszy jej ciąg? Wszak fasony na długo nie starczają, bo są nieodrodnym produktem mody. A ta, wiadomo, szybko się zmienia.

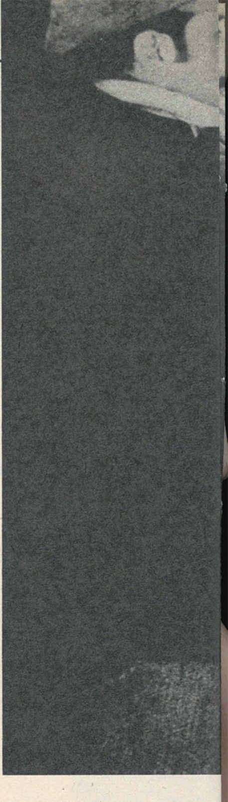
ANDRZEJ GWÓŹDŹ

Zygmunt Kałużyński: „Superman chałturnik. Sztuka popularna o dramatach naszych czasów", Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982

Jak w Argentynie czy Brazylii, tak w Meksyku kino pojawiło się w końcu XIX wieku. Już w roku 1896 inżynier Salvador Toscano Barragan zaczął eksploatować sprowadzoną z Europy aparaturę projekcyjną i filmiki braci Lumière. Rok później w swoim kinoteatrze „Cinematografo Lumière" w stolicy pokazuje już filmy Méliësa i Edisona, rozpoczynając jednocześnie realizację własnych obrazów. Ten pionier kinematografii meksykańskiej uchronił się od zapomnienia dzięki ogromnej aktywności dokumentalisty również w burzliwych latach rewolucji Zapaty, kończącej dyktaturę Diaza, oraz dzięki temu, że jego taśmy w ogromnej większości zachowały się i za sprawą córki powstał z nich unikalny dokument filmowy lat 1900–1920 „Wspomnienia Meksykanina", a 13 lat później „Epopeja rewolucji meksykańskiej" Jesusa Abitia. Obok ZSRR Meksyk jest drugim krajem, w którym kinematografia uzyskała wysoką rangę dzięki temu, że jej pierwszy etap rozwoju przypadł na lata rewolucji, choć dalsze jej losy były już w obu krajach całkowicie różne. „To pierwsze kino meksykańskie – pisze jego historyk Aurelia Reyes – miało podwójne znaczenie: po pierwsze – pokazuje obrazy rewolucji, której żadna literatura nie jest w stanie oddać, po drugie – respektuje walory geograficzne i chronologię wydarzeń". Rzecz ciekawa, że temat rewolucyjny nie rozwinął się w kinie fabularnym. Zniknął z filmowych plakatów już w 1916 roku, a okazjonalnie powracał przy filmowych rekonstrukcjach zabójstw Zapaty (1919) i Villi (1923), w okresie dźwiękowym zaś w filmach de Fuentesa, będących ludową gloryfikacją herosów rewolucji.

Początki kina Meksyku przybliżył polskiemu widzowi zorganizowany w ubiegłym roku w Warszawie przegląd filmów meksykańskich. Otwierająca przegląd „Banda z szarego samochodu" Enrique'a Rosasa, Joaquima Cossa i Juana Canalsa de Homesa – klasyczne dzieło kina niemego z 1919 roku i jeden z największych sukcesów komercyjnych (w udźwiękowionej w 1929 roku wersji był wyświetlany na prowincji jeszcze w latach pięćdziesiątych) – jest rekonstrukcją zuchwałej i „owocnej" działalności bandy, która w mundurach sił rewolucyjnych grasowała w 1916 roku w zamożnych dzielnicach stolicy, ograbiając rodziny pod pretekstem rewizji i konfiskaty mienia. Rosas pragnął być wierny kronice – film realizował w rzeczywistych miejscach wydarzeń, na początku pokazał plan miasta z oznaczeniem tych miejsc, w zakończeniu wprowadził dokumentalne zdjęcia z egzekucji przestępców. Z drugiej jednak strony – jak gdyby nie dowierzając atrakcyjności samego tematu – wprowadził serialową konstrukcję dramaturgiczną, wzorowaną na filmach Louisa Feuillade'a czy amerykańskich seriach Louisa Gasniera z jego gwiazdą „Tajemnic Nowego Jorku" Pearl White. Mimo strasznego wprost stanu technicznego kopii pokazywanej w Warszawie w „Bandzie z szarego samochodu" czuje się całkiem zdrowy nerw dokumentalisty, a sam film jest rzadkim, ale pozytywnym przykładem asymilacji amerykańskich wzorów tematyczno-narracyjnych z pikarejskimi wątkami meksykańskimi. Twórcy relacjonują serię przestępczych napadów z dużym obiektywizmem. Trzeba pamiętać, że taka forma bandytyzmu była dla ówczesnego Meksyku zjawiskiem dość typowym, miała nawet pewne uzasadnienia w kręgach rewolucyjnych, lansujących hasła rabowania bogatym i rozdzielania wśród biednych. Rzecz jasna w filmie chodzi o bandę pospolitych „candillas", nie mających z rewolucją nic wspólnego, a posługujących się w swych skokach najemnikami ze środowiska lumpenproletariackiego.

Obce wpływy, ujęte jednak w oryginalne ramy narkotycznej halucynacji, mamy w filmie Gabriela Garci Moreno „Żelazna pięść" z 1927 roku. Prosty pomysł: młody człowiek daje sobie wstrzyknąć dawkę narkotyku,



ARCHIWALIA

QUE VI

„Banda z szarego samochodu" Enrique Rosasa

po czym (bez żadnego sygnału narracyjnego) staje się przedmiotem i podmiotem sensacyjnej historii gangsterskiej z licznymi pogoniami, napadami i przebierankami, kończącej się nieoczekiwanym... przebudzeniem. „Żelazna pięść" pokazana została bez napisów (nie wiem, czy taki był oryginalny zamysł reżysera), co komplikuje i wprowadza dużą dowolność w śledzeniu zawikłanej, nieciągłej fabuły. Ma w sobie coś z ducha najlepszych filmów Griffitha, który dramatyczną akcję, żywioł ruchu lubił łączyć z jakimś prostym przesłaniem moralnym czy psychologicznym.

W latach dwudziestych – aż do momentu użycia w kinie dźwięku – obserwujemy w kinie meksykańskim swoistą kolonizację gustów widzów meksykańskich, dokonywaną systematycznie przez Hollywood. W porównaniu z produkcją własną, w której dominował melodramat, filmy z USA z reguły wygrywały poziomem technicznym i atrakcyjnością tematów. Dźwięk postawił w tym układzie nowe, trudniejsze warunki – jeśli film miałby być atrakcją dla widza meksykańskiego, z ekranu powinny padać słowa w języku hiszpańskim. I to właśnie ten rynek zadecydował o kręceniu – obok francuskich i niemieckich – hiszpańskich wersji językowych. Zapotrzebowanie na aktorów meksykańskich do ról w wersjach obcojęzycznych uruchomiło ich „eksport" do Hollywood i w pewnym sensie umożliwiło kariery Lupity Tovar czy Dolores del Rio – najgłośniejszych gwiazd meksykańskich lat trzydziestych. A lata te to również sukcesy artystyczne Fernando de Fuentesa, Emilio Fernandeza i jego operatora Gabriela Figueroi, których nazwiska stały się po wojnie niemal synonimami kina meksykańskiego i jego dekoracyjnej estetyki filmowego obrazu.

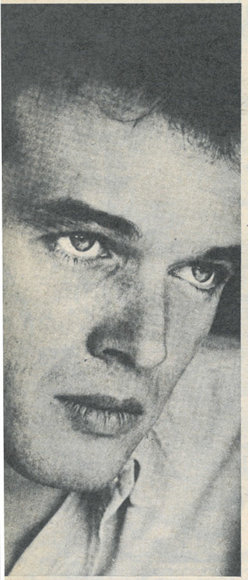
Trzeba też przypomnieć o krótkim, aczkolwiek owocnym w konsekwencje artystyczne, meksykańskim epizodzie Eisensteina, który na przełomie 1930/31 roku kręcił tam patetyczny fresk „Que viva Mexico!". Koncepcje Eisensteina i jego operatora Eduarda Tisse przyciągały na plan wielu meksykańskich filmowców i artystów, wśród nich znalazł się też Figueroa. Jednak poetykę Eisensteina najbardziej dosłownie wykorzystali twórcy (ekipa międzynarodowa) jedynego wówczas tak otwarcie lewicowego i postępowego filmu, jakim były „Sieci" Freda Zinnemanna i Emila Gomeza Muriela z 1934 roku. Z dzisiejszego punktu widzenia jego rzeczywistym twórcą, autorem sugestywnego obrazu, jest Paul Strand – wówczas fotografik, który w 1932 roku przybył z USA do Meksyku z zamiarem zebrania materiałów do fotograficznego albumu poświęconego temu krajowi. W rozmowach z ówczesnym dyrektorem konserwatorium, kompozytorem Carlosem Chávezem, który był zwolennikiem myśli marksistowskiej, powstał projekt filmu o życiu wsi – miał to być dokument zaangażowany społecznie.

Zrealizowane za 55 tys. dolarów „Sieci" są prostą opowieścią (z wyeksponowanym wątkiem melodramatycznym: śmierć dziecka jako przyczyna buntu) o rodzeniu się poczucia krzywdy wśród rybackiej społeczności, co w konsekwencji prowadzi do buntu i walki o uczciwe wynagrodzenie za pracę; podobny wątek zostanie wykorzystany w neorealistycznym dziele Luchino Viscontiego „Ziemia drży". Nie on jednak przyciąga w tym filmie, uwaga nasza ogniskuje się na plastycznej urodzie filmowego obrazu, na rytmie scen – naturalna harmonia morskiego pejzażu i gwałtowność ludzkich emocji. Jako fotografik Paul Strand lansował własną estetykę mechanicznego obrazu: „Intensywność widzenia fotografa powinna opierać się na prawdziwym szacunku dla rzeczy znajdujących się przed jego oczami". I w tym właśnie Strand przewyższył w „Sieciach" Tissego, którego wizualny kreacjonizm niejednokrotnie odrywał obraz od rzeczywistego przedmiotu. ■

JAN SŁODOWSKI

VA MEXICO

Kinorama



Pierre Malet Fot. L'Express

Bliźniak

Pierre Malet należy do najpopularniejszych młodych aktorów francuskich. Grał w głośnym filmie „Kwartet Basileus" (omówionym w naszej rubryce „Z ekranów świata" w nrze 29 z ub. roku). Jego portret kreśli Philippe Meyer w „L'Express".

Gdyby bliźniacy posiadali własny związek zawodowy, potrafiliby może przekonać wszystkich, że nie zostali stworzeni jako obiekt niedyskrecji prasy i psychologicznych badań. 27-letni Pierre Malet, bohater „Kwartetu Basileus", jest już tym wszystkim wyraźnie zmęczony. Unika jak ognia dziennikarzy, bo z pewnością zaraz zadadzą mu pytanie o brata bliźniaka Laurenta, który dwa lata przed Pierrem zadebiutował olśniewająco w filmie Gillesa Bréhata „Haro".

W końcu Pierre zgadza się opowiedzieć o sobie i bracie. Od dzieciństwa żyli w środowisku filmowym. Kiedy oznajmił, że zostanie aktorem, przyjaciele próbowali go zniechęcić, twierdzili, że dozna porażki. Bo przecież aktor to ktoś wyjątkowy. Może lepiej zostać w Akademii Sztuk Pięknych i kształcić się na architekta? Teraz, po pięciu latach i paru sukcesach, spotyka się nieraz z pytaniem, dlaczego nie obrał sobie jakiegoś pseudonimu? Ludzie mylą go przecież z jego bratem Laurentem. Obaj więc nieustannie powtarzają, że każdy idzie własną drogą.

Kiedy Pierre zdecydował się na aktorstwo, Laurent był już nieźle usadowiony w kinie. Pierre'owi pozostała telewizja. Początkowo grał jako amator, potem coraz bardziej profesjonalnie i przekonywająco. Producenci filmowi zniechęcali jednak reżyserów: jest zbyt przystojny i taki sam, jak jego brat. Różnią się jednak, mimo zewnętrznego podobieństwa. Claude Chabrol mówi: „Laurent jest spontaniczny, Pierre – refleksyjny. Laurent zdobywa widza żywiołowością, Pierre – tajemniczością".

Do jego najważniejszych ról należy „Pomieszanie uczuć", telewizyjny film, który wkrótce będzie wyświetlany także w kinach, oraz „Kwartet Basileus" Fabio Carpiego (nagroda na ostatnim festiwalu w Locarno i festiwalu kina włoskiego w Nicei). W „Kwartecie" gra młodego skrzypka, służącego jako medium dla marzeń o pięknie i czystości. Pierre Malet zagrał jednak artystę, a nie Adonisa. Jest wprawdzie melomanem, ale nigdy nawet nie dotknął skrzypiec. Poprosił więc producenta, aby umożliwił mu pobranie lekcji gry na skrzypcach. Nie było na to pieniędzy. Pierre uparł się: znalazł młodego solistę Michaela Hentza, zapłacił mu z własnej kieszeni i przez dwa miesiące uczył się grać fragmenty wszystkich tych utworów, które miał grać jego bohater. Na wideokasecie utrwalił gesty swego profesora. Chodził na koncerty, zakradał się za kulisy, obserwował muzyków – jak się ubierają, jak się witają, jak wychodzą na estradę. Po sześciu tygodniach potrafił już nagrać piętnastominutowy play-back, zawierający fragmenty koncertu Paganiniego i „Sonaty Kreutzerowskiej". Zapewniał Michaela Hentza: „Może pan śledzić partyturę, nie opuściłem ani jednej nuty".

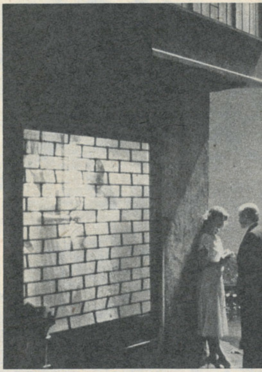
Nie chce być już więźniem swego wyglądu ani swego bliźniactwa. Od dziesięciu miesięcy nie kręci żadnego filmu. Nie chce przyjmować ról młodych buntowników. Aktorstwo to dla niego niezliczone spotkania z bohaterami, w których mógłby się wcielić. Marzy o tym, aby jakiś reżyser zaufał mu i powierzył rolę Alcesta. W maju wystąpi w „Parawanach" Geneta, reżyserowanych przez Patrice Chéreau. Jest pełen entuzjazmu, cieszy go spotkanie z takimi aktorami, jak Maria Casarès czy Didier Sandre.

Fakty

Zmarł Grigorij Roszal (84 lata), wybitny reżyser radziecki. Działalność artystyczną rozpoczął w Baku w latach dwudziestych, był uczniem Meyerholda, a od r. 1925 – reżyserem „Goskinofabriki", gdzie zrealizował przy współpracy z Wierą Strojewą i Anatolijem Łunaczarskim film „Panowie Bydlaki" (1927) w modnym wówczas, ekscentrycznym stylu. Z okresu niemego pochodzą także filmy: „Jego znakomitość" (1928), „Salamandra" (1928), „Dwie kobiety" (1930), „Człowiek z miasteczka" (1930). W kinie dźwiękowym dał się poznać jako reżyser solidnych adaptacji literatury – m.in. „Petersburskie noce" (1934, wg „Białych nocy" Dostojewskiego), „Rodzeństwo Oppenheim" (1939, wg Feuchtwangera), „Rodzina Artamonowych" (1941, wg Gorkiego); na uwagę zasługuje także obraz Komuny Paryskiej w „Zorzach Paryża" (1937). Lata czterdzieste i pięćdziesiąte znaczą prestiżowe filmy biograficzne: „Życie dla nauki" (1949, o Iwanie Pawłowie), „Rimski-Korsakow" (1952), „Musorgski" (1950). W r. 1956 zrealizował ekranizację powieści F. Gładkowa „Bunt kobiet", a w latach 1957–59 swe najgłośniejsze dzieło – trylogię „Droga przez mękę" wg Aleksego Tołstoja. Mniejsze znaczenie mają późniejsze filmy, odbiegające swym akademizmem od nowych kierunków w kinie radzieckim (m.in. „Sąd szaleńców", 1962, „Rok jak życie", 1966, biografia Karola Marksa). Jako pedagog działał w szkole filmowej WGIK, napisał również interesującą książkę „Dialog z reżyserem filmowym" (1968), w której przekazał swoje doświadczenia z pracy z wieloma wybitnymi aktorami.

★

Miklós Jancsó realizuje godzinny film dokumentalny o Budapeszcie do serii zainicjowanej przez włoską telewizję. Według projektu – dziesięciu wybitnych reżyserów przedstawi dziesięć stolic europejskich. Paryż obejrzymy oczyma Alaina Resnais, Rzym – Carla Lizzaniego, Moskwę – Andrieja Tarkowskiego, a Warszawę – Krzysztofa Zanussiego. W filmie Jancsó głównym spoiwem jest muzyka, zarówno dzieła wybitnych kompozytorów: Liszta, Bartoka i Kodálya, jak i słynne przeboje: „Zwiędłe liście" Jozsefa Kosmy i „Smutna niedziela" Rezsö Seresa.



„Księżyc w rynsztoku"

Lodowaty i romantyczny księżyc

Nastassja Kinski i reżyser Jean-Jacques Beineix

Fot. L'Express

BRACIA TAVIANI: wspomnienia o letniej nocy

Paolo i Vittorio Taviani

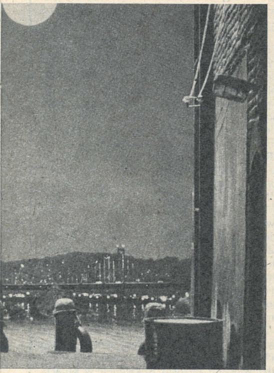
„Noc Świętego Wawrzyńca" to najnowszy film Paolo i Vittorio Tavianich. Włoscy reżyserzy, autorzy „Allonsanfan", „Święty Michał miał koguta" i „We władzy ojca", zdobyli za „Noc Świętego Wawrzyńca" nagrodę specjalną jury na festiwalu w Cannes w roku 1982. Rozmawiał z nimi Frederic Ferney z „Le Nouvel Observateur".

● **Akcja „Nocy Świętego Wawrzyńca" rozgrywa się podczas ostatniej wojny światowej. Dlaczego wybrali panowie ten okres?**

– To nie jest film historyczny, to odzwierciedlenie współczesnego marzenia o pięknej opowieści, baśni, legendzie. Punktem wyjścia jest dla nas rzeczywisty fakt, który służyć ma metaforze. Każda ludzka wspólnota istnieje dzięki takim opowieściom, przekazywanym sobie wzajemnie. Ich podłożem jest rzeczywistość, ale później opowiadacze oddalają się od niej. Fakty ulegają modyfikacjom. Wyolbrzymia się je lub pomija milczeniem.

● **Na ogół wyolbrzymia się zwycięstwa, a zapomina o klęskach.**

– Interesowała nas szczególnie obecność wojny w codziennym życiu grupy toskańskich wieśniaków. Z dramaturgicznego punktu widzenia wojna pozwala na kondensację



Fot. L'Express

Jean-Jacques Beineix, 36 lat, były student medycyny, który zajął się kinem, autor barokowej „Divy" realizuje „Księżyc w rynsztoku", film utrzymany w tonacji lodowatego romantyzmu. Bierze udział w grze o dużą stawkę. Tą stawką jest scenariusz osnuty na powieści Davida Goodisa oraz udział dwóch gwiazd – Gérarda Depardieu i Nastassji Kinski. Kosztorys: 21 milionów franków. Beineix wie, że „Księżyc" nie może okazać się porażką.

Kariera „Divy" (debiut Beineixa) była czymś unikalnym w annałach kina. Po premierze, która odbyła się w Paryżu 10 marca 1981 roku, krytyka przyjęła „Divę" bardzo nieprzychylnie. Po dwóch tygodniach film wycofano z rynku. Obudził jednak fascynację w małej grupce wiernych. Pierre Braunberger, producent filmów Renoira, a także pierwszych filmów z Brigitte Bardot i „nowej fali", jest właścicielem kina „Le Panthéon". Utrzymywał, jako jedyny, film na afiszu. Sprawił, że małe kino w Dzielnicy Łacińskiej odwiedziło 150 tysięcy widzów. Fernand Méric, dystrybutor z południa Francji, wprowadził film na ekrany kin w Nicei, Cannes i Marsylii. To rzadkie, ale dobry węch ocalił „Divę".

Beineix nie poprzestał na swoich entuzjastach. wypowiedział totalną wojnę „systemowi" i z „Divą" pod pachą odwiedzał wszystkie festiwale, które zechciały go zaprosić. Pokazał film w Moskwie, zdobył nagrody w Toronto, Chicago i Lizbonie. W marcu 1982 roku klan zakochanych w „Divie" odnosi zwycięstwo: film otrzymuje cztery „Cezary". W listopadzie 1982 zyski z wyświetlania sięgają trzech i pół miliona dolarów.

To powolne wskrzeszanie debiutu umocniło Beineixa w jego decyzji niepaktowania z wrogiem (systemem produkcyjno-dystrybucyjnym) i nieodkładania broni. Nadal chce narzucać własną wizję świata. – *W powieści Goodisa* – mówi – *bohaterowie chronią się na wsi, w domu o prześwitujących belkach. To mi zupełnie nie odpowiadało. Wysłałem więc ich do dziwacznej latarni morskiej, którą znalazłem w Gotentin.* Scenografia „Księżyca w rynsztoku" nie powinna rozczarować amatorów lodowatego romantyzmu: port jak matnia, z wulkanem na horyzoncie, zbudowano w rzymskiej Cinecittà, willę zanurzoną we mgle i cieniu palm – w marsylskim parku Valmer. Depardieu gra dokera, szukającego mężczyzny, który zgwałcił jego siostrę i doprowadził ją do samobójstwa. Nastassja Kinski występuje w roli dziedziczki wielkiej fortuny, dziewczyny z tzw. „pięknych dzielnic".

Zdjęcia nie były łatwe. *Realizm codzienności?* – mówi reżyser – *Och, już za dużo go oglądaliśmy. To styl całkowicie wyeksploatowany przez telewizję i środki masowego przekazu. Ci, którzy obruszali się na „Divę", teraz będą wściekli, ponieważ idę jeszcze dalej.*

Fot. Epoca

Margaux Hemingway

Jako aktorka od dość dawna nie pojawia się już na ekranach, ale nie przestaje być wziętą modelką. Dwudziestosześcioletnia piękność lansuje „modę przyszłości", inspirowaną głośnymi dziś filmami fantastyczno-naukowymi, wciąż jednak popularniejszą na ekranie niż na ulicy...

wydarzeń: przestrzeń jakby się kurczy, a czas ulega przyspieszeniu. W takich momentach ludzie ujawniają wszystko, do czego są zdolni – najgorsze i najlepsze. Szczęście jest możliwe nawet w chwilach zagrożenia życia. Żyje się, wiedząc, że wszystko można stracić. Ludzie śmieją się, tańczą, kochają, a potem tracą przyjaciela lub kochanka. Wszystko dzieje się szybko.

● **W jednej ze scen pokazują panowie masakrę kobiet i dzieci, które schroniły się w katedrze. Niestety, również i dzisiaj nie brak takich scen.**

– Woleliśmy posłużyć się przeszłością, aby mówić o teraźniejszości. Aktualne wydarzenia nacierają na nas z całym arsenałem różnorodnych motywacji osobistych, uczuciowych, ideologicznych, zaciemniających pole widzenia. Powodem naszego zwrotu ku przeszłości nie jest nostalgia. Aby zrozumieć i przeżyć te dzisiejsze „ołowiane lata", należy chyba porównać je z „diamentowymi latami"...

● **Co panowie mają na myśli?**

– W tamtym okresie mieliśmy 12 i 14 lat. Mieszkaliśmy na toskańskiej wsi. To było jeszcze średniowiecze: markizowie i hrabiowie, a wokół wszędzie chłopi. Nagle rzucono nas w wir zbiorowej przygody, która to wszystko zburzyła. To, co wydawało się nam niewzruszone, zostało zmiecione w czasie tamtego lata. Zrozumieliśmy wówczas raz na zawsze, że wszystko można ocalić, chociaż sytuacja wydaje się beznadziejna. Mimo łez i krwi. W każdym ludzkim doświadczeniu tkwi taka dwoistość.

● **We wszystkich filmach panów znajduje się alegoria odejścia. Bohater oddziela się od grupy, przeciwstawia jej prawom i kieruje w stronę niepewnej, lecz opromienionej nadzieją przyszłości...**

– Wyjechać to trochę umrzeć – powiada się. Ale odejść to także odrodzić się, uciec od śmierci, stwierdzić, że nawet w sytuacjach nieznośnych życie sporo ma do zaofiarowania. Odnosi się to zarówno do jednostki, jak i do grupy ludzkiej.

● **Wierzycie panowie w bohaterów?**

– Pragniemy uchwycić ten przesmyk między codziennością a epiką. Nie ma tam ani bohaterów, ani antybohaterów. A jeżeli mimo wszystko w pewnych sytuacjach rodzi się bohater, to znajduje się pośród innych, z nimi lub przeciwko nim. Główna postać „Nocy Świętego Wawrzyńca" to Galvano. Nie jest ani młody, ani piękny, nie odznacza się szczególną inteligencją. Zresztą właściwie jest nieobecny w czasie bitwy. To wieśniak, który w określonym momencie uosabia zdrowy rozsądek i instynkt swego otoczenia. Przypomina pan sobie starego generała Kutuzowa z „Wojny i pokoju"? Ileż w nim wad. Właściwie ciągle drzemie. Ale ostatecznie to on pokonał Napoleona.

● **W filmach panów wielką rolę gra muzyka...**

– Tak. Nie tylko w filmie, ale także już w okresie jego rodzenia się, przygotowania. Film składa się przecież z dźwiękowych obrazów. Pasolini odwoływał się do malarstwa, Visconti do literatury. Dla nas odnośnikiem jest muzyka. I tak na przykład film „We władzy ojca" opowiadał o człowieku przechodzącym drogę od milczenia do słowa. Wszystko tam było milczeniem. W „Nocy Świętego Wawrzyńca" głos koi strach i samotność. Młody niemiecki żołnierz nuci arię z „Tannhäusera". W czasie bitwy wśród zboża mała Cecilia, narratorka filmu, zamyka oczy i recytuje dziecinną wyliczankę. Wszystkie te dźwięki tkwią w naszej pamięci. Tworzą zgiełk, z którym łączą się wspomnienia. W tych wspomniniach jest coś z kroniki wypadków i historii, prawdy i fałszu. „Noc Świętego Wawrzyńca" to nie „Wojna peloponeska" Tukidydesa. Rossellini miał w sobie coś z Tukidydesa. Nie chcemy się z nim porównywać i nie chcemy być zbyt nieskromni, ale bliższy nam jest Herodot.

APN dla „Filmu"

Czy masy są wierne masowemu kinu?

„Moskwa nie wierzy łzom" Władimira Mieńszowa

Od początku swego istnienia kino stało się masowym środkiem oddziaływania duchowego. Ale kino dla szerokiej widowni, z którą kiedyś wiązano jego przyszłość, wzbudziło wątpliwości, rozległy się pesymistyczne głosy na temat losów filmu, gdy – zresztą nie we wszystkich krajach jednakowo – zaznaczył się odwrót widzów od „najbardziej masowej sztuki". W Stanach Zjednoczonych, największym mocarstwie filmowym, był okres, gdy frekwencja w kinach zmalała tak bardzo, że kino właściwie przestało już być sztuką masową. Podobnie było w wielu innych krajach, choć mamy też przykłady odmienne. We Włoszech i w Hiszpanii, w Czechosłowacji i w Bułgarii, a w szczególności w Związku Radzieckim najniższa nawet frekwencja w kinach była jednak znacznie wyższa niż gdzie indziej.

Do początku lat sześćdziesiątych w ZSRR prawie wszystkie filmy znajdowały widzów... Ale filmów przybywało, powstawały coraz to nowe gatunki, nowe style, mnożyły się tematy. Zmieniały się równocześnie gusty widzów, ich poziom intelektualny. Przed filmem stanęło trudne zadanie praktyczne uzgodnienia wieloplanowej twórczości artystycznej z różnorodnymi upodobaniami widowni.

Osiągnięcie takiego celu to proces oczywiście niełatwy. W latach sześćdziesiątych krzywa frekwencji zaczęła wykazywać pewne drgania, lecz liczba filmów obejrzanych przez statystycznego widza utrzymała się jednak na poziomie 18–20. Od roku 1969 zaznaczył się pewien regres. I chociaż spadek frekwencji nie był tak wielki, by dochodziło do zamykania kin, niepokoił jednak swą stabilnością. Zahamowano ten trend dopiero w roku 1978.

Warto chociażby pobieżnie przeanalizować przyczyny tego procesu. Początkowo o dynamice frekwencji decydował przede wszystkim ekstensywny rozwój sztuki filmowej (było coraz więcej aparatów projekcyjnych, miejsc na widowni, seansów, filmów). Pod koniec lat sześćdziesiątych okazało się, że wszystkie osiedla i wioski mają praktycznie własne ośrodki w pełni przystosowane do wyświetlania filmów, że wystarcza seansów i nowych filmów dla „ilościowego" zaspokojenia potrzeb widowni. Możliwości rozwoju ekstensywnego zostały w zasadzie wyczerpane. Odtąd zwiększenie frekwencji było możliwe jedynie w drodze zmian jakościowych.

Na jakim etapie znajduje się dziś radziecki film? Przeciętna frekwencja w kinach (w ostatnich 5 latach – około 16 filmów rocznie na jednego statystycznego widza) ustabilizowała się. Wiadomo jednak, że rywalizujące z kinem telewizja i motoryzacja nie wyczerpały jeszcze wszystkich swych możliwości, można więc sądzić, że ich dalszy rozwój odbije się w jakimś stopniu na frekwencji w salach kinowych. Na początku lat osiemdziesiątych liczba ludności ZSRR wynosiła około 270 milionów, z czego około 154 milionów uczęszczało co najmniej raz na pół roku do kina. Liczba zaś, jak mówimy, regularnego audytorium (tj. ludzi chodzących do kina co najmniej raz na miesiąc) wyniosła 113 milionów, co wskazuje na olbrzymie możliwości zainteresowania w ZSRR widowni jednym filmem. Wielu praktyków ekranu stara się to wykorzystać. Można tu przytoczyć przykład głośnego, nagrodzonego Oscarem filmu Władimira Mieńszowa „Moskwa nie wierzy łzom", który w ciągu roku obejrzało 80 milionów widzów.

Na tle dyskusji o spadku zainteresowania filmem wysoka frekwencja w ZSRR może wydać się zaskakująca. Co jest tego przyczyną? Eliminując częściowo czynniki związane bezpośrednio z samym kinem dały tu o sobie znać pozytywne przemiany w strukturze socjalnej. Jak twierdzą socjolodzy, im wyższy jest cenzus wykształcenia i kwalifikacji tej czy innej grupy ludności, tym więcej w niej kinomanów. Obecny rozwój struktury socjalnej społeczeństwa radzieckiego w sposób jak najbardziej naturalny prowadzi więc do wzrostu frekwencji w kinach. Wobec stale wzrastającego poziomu wykształcenia i kultury narodu, frekwencja może jednak wzrosnąć jedynie wtedy, gdy kino potrafi przyciągnąć widza o stosunkowo wysokim poziomie intelektualnym. Wydaje się, że kino radzieckie tę zdolność posiada. Znamienny jest następujący szczegół: w ZSRR pracownicy z wyższym wykształceniem prawie wszyscy uczęszczają do kina, choć bywają tam stosunkowo rzadziej niż przedstawiciele innych grup społecznych. Wydaje się, że to właśnie jest pierwowzór najbardziej typowej frekwencji przyszłościowej. Jest to – by tak rzec – wycinkowy obraz, zdolny podsunąć rozwiązanie poważnych problemów dotyczących powiązań kina z masami.

MICHAIŁ ŻABSKI
socjolog radziecki
kierownik wydziału
w Wszechzwiązkowym Instytucie
Naukowo-Badawczym Sztuki Filmowej.

Bruce Campbell

DIABELSKI NIEBOSZCZYK

Opuszczona przed wielu laty, chata w lasach Tennessee jest miejscem koszmarnych przeżyć, które stały się udziałem piątki przyjaciół spędzających tam weekend. Ash (Bruce Campbell), Cheryl (Ellen Sandweiss), Linda (Betsy Baker), Scott (Hal Delrich) i Shelly (Sarah York) znajdują w chacie starą księgę oprawioną w ludzką skórę oraz zostawioną przez nieznanego archeologa taśmę magnetofonową. Głos uczonego ostrzega młodych ludzi przed dotykaniem księgi – on sam, przeglądając pożółkłe kartki, nieświadomie przywołał stado sumeryjskich demonów, które posiadły jego żonę. Jeśli jednak komukolwiek zdarzy się podobna przygoda, niech wie, że tego rodzaju demony można unicestwić jedynie poprzez ich dokładne rozczłonkowanie. Należy liczyć się z tym, że demon będzie się bronił, a dysponuje siłą nadludzką oraz zdolny jest do niesamowitych transformacji.

Nie byłoby oczywiście filmu, tym bardziej w stylu horror, gdyby dobrych rad ciężko doświadczonego nieznajomego usłuchano. W starej chacie muszą pojawić się Zombi i pojawiają się. Wraz z nimi rozlewa się rzeka wspaniałej krwi, solidne ściany z grubych belek, układane jeszcze zapewne przez krzepkich pionierów, rozpryskują się pod uderzeniami kościstej pięści demona jak papierowe, młode twarze niebrzydkich dziewcząt w ciągu kilku sekund czasu ekranowego przeistaczają się w tysiącletnie mumie. I tak dalej, i dalej, nie o to wszak chodzi – horrorów opartych na niesamowitych, ponurych i nieprawdopodobnych efektach historia filmu zna wiele i „Diabelski nieboszczyk" wcale się pod tym względem specjalnie nie wyróżnia. Siła jego tkwi w czym innym.

Samuel Raimi, niezwykle młody reżyser – podkreślenie jest tu konieczne: młody realizator w kinematografii amerykańskiej nie jest zjawiskiem unikalnym, a jednak i tam trzeba mieć wiele szczęścia, by zadebiutować w wieku lat zaledwie dwudziestu (!) – postanowił opatrzyć swój film znakiem „nowość". Trzeba być albo geniuszem, by taki cel osiągnąć, albo mieć aż dwadzieścia lat i bardzo wierzyć w siebie. O jaką „nowość" chodzi i czy cel został osiągnięty? Odpowiem najpierw na pytanie drugie – połowicznie. Uzasadnienie tej oceny będzie zarazem odpowiedzią na pytanie pierwsze.

Raimi wraz z niewiele starszym od siebie autorem efektów specjalnych, dwudziestoczteroletnim Tomem Sullivanem, i piątką równie młodych aktorów, których zupełnie nieznane nazwiska przytoczyłem wyżej, postanowili ożywić najbardziej irracjonalne legendy, wierzenia, zabobony i „ubrać" je w kostium absolutnego realizmu, bez najmniejszego marginesu ironii, dystansu, kpiny. Demony istnieją naprawdę, jeśli je nieopatrznie podrażnić zmieniają się w Zombi, są okrutne, mściwe, lubieżne i nienawidzą życia, słońca, barw świata. Jedyny kolor, do jakiego mają pociąg, to kolor krwi. Ot i cała filozofia zawarta w „Diabelskim nieboszczyku". Z niej mają wynikać – zdaniem reżysera – określone konsekwencje, szczególnie w psychice odbiorcy. Nagromadzenie niesamowitości opowiadanych w konwencji „prawdy absolutnej", zdarzenie, które może wydarzyć się wszędzie i którego bohaterem, czy raczej ofiarą, może być każdy, miało z biegiem akcji ekranowej zamieniać uczucie obezwładniającego strachu w beztroski śmiech. Innymi słowy: za pomocą rekwizytów właściwych jedynie najczarniejszym horrorom próbował Raimi stworzyć komedię. W swym zamierzeniu był chyba swego rodzaju prekursorem, choć – sam to przyznaje – niemały wpływ wywarł na niego film „Noc żywego trupa" George Romero, głównie zaś realistyczna konwencja tego obrazu. Wpływów, wręcz zapożyczeń, można znaleźć więcej – na przykład twarze Zombi (stworzone przez stosowny makijaż) jako żywo przypominają koszmarną charakteryzację dziewczynki-bohaterki „Egzorcysty", niektóre efekty są jakby wręcz wyjęte z filmów Johna Carpentera – dotyczy to momentów transformacji głów bohaterów, ich rąk. Nie ma to większego znaczenia, nie sposób dziś kogoś nie naśladować, bowiem wszystko już było i nie o szczegóły chodzi, ważna jest dopiero całość.

A całość jest taka, jak jej twórcy. Raz jeszcze, rozmyślnie, używam liczby mnogiej, bo rzeczywiście wszyscy: i reżyser, i aktorzy, i operator, i autor efektów, są jednakowo „odpowiedzialni" za film. Do jakiego stopnia zauroczeni byli ideą swojego przedsięwzięcia, niech świadczą słowa Bruce Campbella: „zrezygnowałem ze studiów w Michigan State University, włożyłem w film blisko milion dolarów, czyli większość całego skromnego budżetu produkcyjnego, grałem główną rolę, a poza tym wszyscy robiliśmy wszystko, nie było żadnej ekipy technicznej. Proszę sobie wyobrazić, jak się naharowaliśmy". Można w te słowa uwierzyć, ich „materializację" widać na ekranie. Oto i pokazało się jądro sprawy – „Diabelski nieboszczyk" jest dziełem grupy przyjaciół kochających nade wszystko kino, uwielbiających obraz, ruch, kreację najdziwniejszych nawet pomysłów. Gdyby urodzili się sto lat temu, stworzyliby Hollywood. Niestety, on już istnieje, zostało im więc próbowanie, przemyśliwanie, kręcenie. Pierwszy film o krwiożerczym stadzie sumeryjskich demonów przemienionych w Zombi nie zdobył na ostatnim festiwalu w Cannes żadnej nagrody (a jednak tam był!), niezupełnie stał się wesołą komedią opartą na demonologii traktowanej z niewzruszoną powagą. Nie stał się – wbrew przypuszczeniom Raimiego – przełomem w dziedzinie horroru. A jednak dobrze, że powstał, ponieważ – jak mawiał Fiodor Dostojewski – „Gdyby na świecie wszystko działo się rozumnie – to nic by się nie działo".

KRZYSZTOF KREUTZINGER

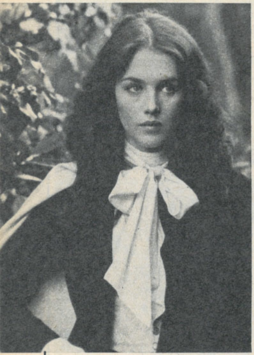
THE EVIL DEAD, reż. Samuel M. Raimi, USA

PORTRET NA ŻYCZENIE

ISABELLE ADJANI

Niezależna, nie dbająca o reputację gwiazdy, aktorka poszukująca wartości – oto garść opinii z prasy francuskiej. Isabelle Adjani reprezentuje nowe pokolenie „aktorów intelektualnych", które zmieniło oblicze kina francuskiego także i tym, że nie stawia na pierwszym miejscu sukcesu komercyjnego. Urodzona 18 czerwca 1955 roku w Paryżu, jeszcze jako uczennica liceum zagrała dwie niewielkie role na ekranie. Okrzyczano ją odkryciem po telewizyjnym spektaklu „Szkoły żon" Moliera, reżyserowanym przez Raymonda Rouleau w roku 1972. W kilka miesięcy później zadebiutowała na scenie pod kierunkiem Roberta Hosseina w dramacie „Dom Bernardy Alba" Garcii Lorki. Entuzjastyczne głosy krytyki sprawiły, że przyjęta została do szacownego zespołu Comédie Française: była pierwszą od lat aktorką nie legitymującą się dyplomem Conservatoire. Prawdziwy debiut filmowy nastąpił w roku 1974, kiedy wystąpiła w filmie Claude Pinoteau „Policzek". Zachwycony François Truffaut napisał dla niej scenariusz „Miłości Adeli H." (1975): stworzyła na ekranie niepokojącą, romantyczną postać młodej kobiety szukającej miłości. Z kolei Roman Polański ujrzał w niej typową współczesną Francuzkę (w dodatku w okularach) i taką ukazał w epizodzie „Lokatora" (1976). W tym samym roku odniosła wielki sukces w filmie „Barroco", w następnym – w melodramacie „Violette i François", u boku Jacquesa Dutronca. Na młodą dziewczynę zwrócono uwagę w Hollywood: zagrała w amerykańskim filmie „Kierowca" wraz z Ryanem O'Nealem, ale ciekawszą rolę powierzył jej André Techine w kostiumowym filmie „Siostry Brontë" (1979). Z Yves Montandem grała w komedii „Cały ogień i blask" (1982), podczas gdy na ekranach wyświetlany był kontrowersyjny film Andrzeja Żuławskiego „Obsesja", który przynieść miał „nowy obraz Adjani", inny od dotychczasowej, lirycznej bohaterki. Tak się jednak chyba nie stało. Jugosłowiański reżyser Aleksander Petrović realizuje właśnie przygodowy film „Czerwony kawaler", w którym Isabelle gra bohaterkę w najlepszym romantycznym stylu – w zgodzie z jej horoskopowym znakiem Bliźniąt.

Do aktorki pisać można pod adresem: c/o Artmédia, 10 Avenue George V, 75008 Paris, Francja.



W „Lokatorze" Romana Polańskiego

W filmie „Miłość Adeli H" François Truffauta

Fot. Cinéma Français

Kilka osób napisało już do nas, że wyprzedzamy ich życzenia. Bardzo nas to cieszy. Otrzymujemy jednak także listy z pretensjami, że rubryka nie nadąża... Staramy się, jak możemy, lista kandydatów do „Portretu" jest jednak długa i czasami czekamy po prostu na zdjęcia. Prosimy także, abyście pamiętali o charakterze rubryki. Propozycja zamieszczenia serii zdjęć znanych karateków – to chyba nie do nas?

Listy do redakcji

WIĘCEJ HISTORII KINA

W „Filmie" zbyt mało miejsca zajmują artykuły o gwiazdach-legendach polskiego i światowego kina, o najwybitniejszych filmach. „Film" jest raczej czasopismem nowości filmowych, a przecież powinien także podtrzymywać i przybliżać piękną tradycję światowego filmu, przede wszystkim młodemu pokoleniu, gdyż nasza wiedza na ten temat jest bardzo mała. Trudno bowiem dostać jakąkolwiek książkę na ten temat, w tej sytuacji można liczyć tylko na Was. Sądzę, że należałoby otworzyć stałą rubrykę poświęconą polskim aktorom przedwojennym, a w miarę możliwości poszerzyć ją o aktorów zagranicznych. Stare, przedwojenne filmy są dla nas wielką tajemnicą, której na razie nie mamy szans poznać.

VIOLETTA GÓRSKA (Poznań)

Należę do pokolenia trzydziestolatków i nieraz żałuję, że nie jestem o 20 lat starsza, szczególnie gdy obejrzę jakiś numer „Filmu" sprzed kilkunastu lat. Wydaje mi się, że tamte „Filmy" były ciekawsze, może dlatego, że sprawy, o których czytałam, należą właściwie już do historii. Bardzo interesuję się filmem, przeczytałam dużo książek, ale wydaje mi się, że to za mało. Szkoda, że w piśmie nie ma stałej rubryki poświęconej filmom dawniejszym, aktorom, reżyserom. Ciekawe byłyby artykuły poświęcone takim reżyserom jak René Clair, John Ford, King Vidor, Vincente Minnelli, Elia Kazan. O aktorach pisze się tylko z okazji ich śmierci. Należę do pokolenia, które nie wychowało się na „star-systemie", co nie znaczy, że nas to nie interesuje. Jeśli w TV ukaże się jakiś film w „Starym kinie", to jest to dosłownie kropla w morzu. Czasem są ciekawe pozycje: leksykon gatunków filmowych, filmy o Stroheimie lub Deanie, ale jest ich bardzo mało. Jedyna nadzieja w czasopismach, ale u was pod tym względem panuje całkowita posucha. Wydaje mi się, że dla wielu ciekawe byłyby artykuły o takich zapomnianych aktorach, jak Humphrey Bogart, John Barrymore, Paul Muni, Boris Karloff, Norma Shearer, Loretta Young, Clark Gable. Pismo nic by na tym nie straciło, a może jeszcze zyskałoby na atrakcyjności. Piszcie o ich osiągnięciach, kreacjach (nie tylko tych wybitnych), filmach (nie tylko tych znanych). Myślę, że to poszerzyłoby wiedzę o dawnym filmie. I bardziej byłyby nam znane takie nazwiska, jak Garbo, Cooper lub Dietrich.

J. GĄSIOREK (Katowice)

WIĘCEJ O MŁODYCH

Przeważnie piszecie i drukujecie portrety bardzo znanych aktorów, niekiedy już nawet tych, których nie ma wśród nas. Nie piszecie nic o tych, którzy dopiero stawiają pierwsze kroki na drodze do sławy. Nie myślcie, proszę, że jestem jedną z tych, które marzą, by zostać aktorką, kochają się w Bruce Lee, Alainie Delonie itp. Nie! – chodzę do zupełnie innej szkoły. Ale czytanie o świecie aktorów, o ich sprawach ważnych i błahych daje mi zamiast szarości dnia codziennego coś zupełnie innego, coś, czego chyba nie będzie mi dane przeżyć. Dlatego chciałabym się dowiadywać o życiu moich rówieśników, którzy występują przed kamerami i mają inne życie niż ja.

PATRYCJA (nazwisko i adres znane red.)

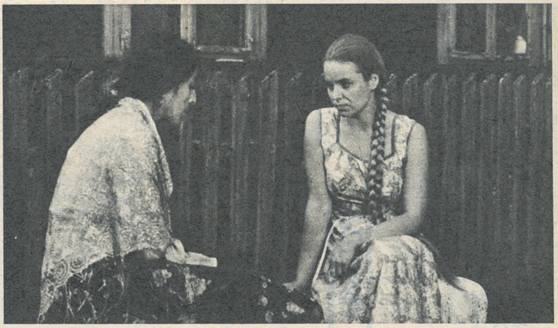
POMAGAMY SOBIE

Halszka Szymańska (00-531 Czermno) poszukuje n-rów 1, 20, 22, 35 i 37 „Filmu" z 1980 r.; w zamian odstąpi zdjęcia z B. Lee.

Aneta Borzymińska (95-044 Leśmierz, woj. łódzkie) poszukuje kontaktu z tymi czytelnikami, którzy chcą odstąpić swoje zbiory „Filmu" sprzed 1981 r.

A. Monterys (ul. Radomska 13, 31-435 Kraków) odstąpi nr 6 „Filmu" z 1975 r. i nr 17 z 1982.

W KINACH

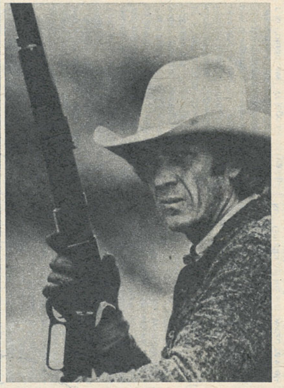


ŚPIEWY PO ROSIE

POLSKA, 1982

Scenariusz i reżyseria: WŁADYSŁAW ŚLESICKI. Zdjęcia: Andrzej Ramlau. Muzyka: Jerzy Matuszkiewicz oraz Cygański Zespół Pieśni i Tańca „Terne". Scenografia: Zenon Różewicz. Kierownictwo produkcji: Stefan Łojek. Wykonawcy: Krystyna Wachelko-Zaleska (Jadźka), Maciej Góraj (Zdzichu), Sylwester Maciejewski (Bronek), Joanna Kasperska (letniczka), Ryszarda Hanin (Januszkowa), Helena Kowalczykowa (Łazarska), Zdzisław Szymański (Łazarski), Mieczysław Hryniewicz (Ebe), Jerzy Gudejko (Józef), Jan Paweł Kruk (Pilchowski), Stanisław Michalski (Michaj), Marian Opania (kierowca) i inni. Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół „Kadr". Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 92 min.

Dramat obyczajowy; miłość, śmierć, zemsta, podłość, pejzaż ludzkich spraw splecionych w jeden wątek, osadzony w leśno-jeziorowej krainie między Szypliszkami a Gołdapią.



TOM HORN

USA, 1980

Reżyseria: WILLIAM WIARD. Scenariusz na podstawie autobiograficznej książki „Life of Tom Horn, Government Scout and Interpreter": Thomas McGuane i Bud Shrake. Zdjęcia: John Alonzo. Muzyka: Ernest Gold. Scenografia: Ron Hobbs. Wykonawcy: Steve McQueen (Tom Horn), Linda Evans (Glendolene Kimmel), Richard Farnsworth (John C. Coble), Billy Green Bush (Joel Belle), Slim Pickens (Sam Greedmore), Peter Canon (prokurator), Elisha Cook (stajenny), Roy Jenson (Mendenhour), James Kine (Arlo Chance), Geoffrey Lewis (Walter Stoll), Harry Northup (Burke), Steve Oliver („Gentleman" Jim Corbett) i inni. Produkcja: Solar – First Artists – Warner Bros. Barwny, szerokoekranowy. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 96 min. Tytuł oryginalny: „Tom Horn".

Schyłek epoki westernu. Tragiczny koniec kariery jednej z legendarnych (i autentycznych) postaci Dzikiego Zachodu, kowboja, zwiadowcy, żołnierza, łowcy nagród – Toma Horna. Film powstał na podstawie jego autobiografii napisanej w więzieniu.

MAGAZYN ILUSTROWANY „FILM", Puławska 61, 02-595, Warszawa, tel. 45-53-25. **REDAGUJE ZESPÓŁ:** Elżbieta Dolińska, Czesław Dondziłło, Bogumił Drozdowski, Bożena Janicka, Zbigniew Klaczyński (red. nacz.), Andrzej Kołodyński, Krzysztof Kreutzinger, Aleksander Ledóchowski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Maria Pyszkowska, Oskar Sobański, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński, Jerzy Trafisz, Bogdan Zagroba. **OPRACOWANIE GRAFICZNE:** Maciej Żbikowski. **FOTOREPORTER:** Roman Sumik. **REDAKCJA TECHNICZNA:** Elżbieta Kowalska, Alina Wiślicka. **REDAKCJA NIE ZWRACA RĘKOPISÓW** nie zamówionych oraz zastrzega sobie prawo ich skracania. **WYDAWCA:** Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel.: centrala 25-72-91 i 92. **PRENUMERATA:** kwartalna – 260.–, półroczna – 520.–, roczna – 1040.–; 1. instytucje i zakłady pracy: – w miastach wojewódzkich i miastach, w których znajdują się siedziby oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" opłacają prenumeratę w tych oddziałach, w pozostałych miastach i na terenach wiejskich – w urzędach pocztowych lub u doręczycieli. 2. indywidualna: – osoby zamieszkałe na wsi i w miejscowościach gdzie nie ma oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch", opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli; – zamieszkali w miastach – siedzibach oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch", opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych, przy użyciu „blankietu wpłaty", na rachunek bankowy Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw w Warszawie, ul. Towarowa 28, nr konta NBP XV Oddział w W-wie nr 1153-201045-139-11. Na to samo konto przekazywać należy należność za prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę pocztą zwykłą, która jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawców indywidualnych oraz o 100% dla instytucji i zakładów pracy. **TERMIN PRZYJMOWANIA PRENUMERATY NA KRAJ I ZAGRANICĘ:** – do dnia 25 listopada na I kwartał, I półrocze oraz cały następny rok – do każdego 10 miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty. **SPRZEDAŻ EGZEMPLARZY ZDEZAKTUALIZOWANYCH** prowadzi Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch", Towarowa 20. 00-839 Warszawa, tel. 20-12-71. **DRUK:** Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa.

ZDJĘCIA: F. Serjack, R. Sumik, Cinéma Français, Ciné Revue, Epoca, L'Express, Gaumont, MGM, Mosfilm, Newsweek, Paris Match, Premiere, Renaissance Pict., Warner Bros., WFO, arch.

Numer przekazano do drukarni 7.II.1983. Zam 125. M-55

Kinorama

FAKTY

Brytyjczycy robią serial dla amerykańskiej telewizji kablowej, w dodatku w Indiach... Interes jest interesem, zwłaszcza, że producenci wysupłali 12 milionów dolarów. Serial nosi tytuł „Daleki pawilon" i oparty jest na powieści M.M. Kaye o miłości Anglika i pięknej hinduskiej księżniczki w epoce buntów przeciwko brytyjskiemu panowaniu. Grają Amy Irving, Ben Cross, Christopher Lee oraz 20 słoni i 27 wielbłądów; reżyseruje Peter Duffell.

★

Pisarz i scenarzysta Rustam Ibragimbekow napisał nowelę dla dzieci „Tajemnica okrętowych zegarów", którą przenosi na ekran Rufat Szabanow. Zdjęcia – w Azerbejdżanie, role główne grają Nikołaj Wołkow i młodziutki Anar Tagi-zade.

★

Fińska firma Sektor Filmi Oy podpisała z Sowinfilmem kontrakt na realizację 80 dokumentów o różnych aspektach życia w Związku Radzieckim. Filmy te przeznaczone są na międzynarodowe rynki, przede wszystkim telewizyjne.

★

Bo Derek (na zdjęciu) uczy się obecnie... techniki corridy. Na wiosnę ma rozpocząć zdjęcia w filmie swego męża Johna pod tytułem „Bolero". Będzie to opowieść o żądnej przygód dziewczynie, która zostaje pierwszą kobietą-torreadorem w Hiszpanii.

Fot. MGM L. Sorell

Miou-Miou — Fot. Paris Match

SPOTKANIA

Miou-Miou bez kompleksów

Miou-Miou zobaczymy wkrótce w filmie „Policjantka". Uważana do niedawna za typową młodą Francuzkę na ekranie, dziś zmieniła styl. Nie rozjaśnia już włosów, ubiera się według mody z lat pięćdziesiątych. Mieszka z dwoma córkami, siostrą i przyjaciółmi. „Wolę być szczęśliwą kobietą niż nieszczęśliwą aktorką" – mówi dziennikarce „Paris Match" Katherine Pancol.

● **Jak adresuje się do pani listy?**

– Miou-Miou. Tak się nazywam i tak wszyscy o mnie mówią. Naprawdę mam na imię Sylvette, ale pseudonim wymyślił mi Coluche. Miałam wtedy osiemnaście lat i bardzo się na niego gniewałam. Ale Miou-Miou przyjęło się, chociaż zdarzały się kłopoty. Na przykład Yves Montand uważał, że w zestawieniu z jego nazwiskiem na afiszu będzie to niepoważne... Niektórzy producenci myślą, że chcę ośmieszyć kontrakt, podpisując się w ten sposób. Ale widownia zadecydowała – publiczność nie ma żadnych oporów, mówiąc o mnie: Miou-Miou.

● **A córki?**

– Kiedy widzą mnie na ekranie, też mówią: Miou-Miou. Na co dzień jestem po prostu mamą...

● **Boi się pani zestarzeć?**

– Nie. Naprawdę nie. Nie żałuję ani jednego dnia ze swego dotychczasowego życia. Oczywiście, bywam zmęczona, mam kłopoty ze zdrowiem, ale pod względem umysłowym chyba się rozwijam... Nie jestem aktorką jak Deneuve czy Adjani, aktorką, która uosabia marzenia na ekranie, która zwraca uwagę na ulicy. Prowadzę normalne życie, jak inni ludzie. Jestem chyba bardziej w typie Girardot, bez pretensji do piękności...

● **Nie ma pani kompleksów?**

– Tylko w sporcie. Spotykam ludzi, którzy chyba urodzili się z umiejętnością gry w tenisa. Potrafią wszystko: lotnie, narty, narty wodne... Ja siedzę z boku i tylko podziwiam swoich przyjaciół.

Poetka i rewolucjonistka

Nazywa się Catherine Jarrett, ma 27 lat i dziennikarze francuscy widzą w niej nową gwiazdę. Debiutowała błyskotliwie w telewizyjnym filmie „Święte małżeństwo" Philippe Monniera, u boku Philippe Lèotarda. Ale czarnowłosa aktorka większą wagę przykłada do swego debiutu książkowego: lada dzień ukazać ma się jej tomik poetycki. Wiersze są autobiograficzne i refleksyjne, mówią o życiu i śmierci. Catherine studiowała medycynę, ma z tego okresu sporo doświadczeń. Pisze się o niej wiele, ponieważ zagrała główną rolę w sensacyjnym filmie „SAS w San Salvador". Reżyser Raoul Coutard, niegdyś słynny operator „nowej fali", czuje się najlepiej w egzotycznej scenerii. Po filmie „Legion skacze nad Kolwezi", zrealizowanym w Afryce, przeniósł się do Ameryki Południowej. W jego filmie gra Miles O'Keeffe, atletyczny aktor, który był niedawno Tarzanem na ekranie. Scenariusz napisał autor bestsellerów Gèrard de Villiers. Catherine Jarrett gra, oczywiście, rolę młodej rewolucjonistki.

Catherine Jarret — Fot. Ciné Revue

LUDZIE

Dwadzieścia upartych lat

Richard Attenborough ma 59 lat. Niemal dwadzieścia zajęła mu walka o realizację filmu poświęconego życiu i działalności Mahatmy Gandhiego. Filmu, który by zmuszał widza do „zastanowienia się nad podstawowymi zasadami naszego współżycia z innymi ludźmi". Dziś „Gandhi" jest już na ekranach, (pisaliśmy o filmie w nr. 5 br), przyjęty jako osiągnięcie współczesnego kina. Poświęcony jest pamięci trzech ludzi, już nieżyjących: Motilala Kothari, Lorda Mountbattena i Pandit Jawaharlala Nehru. Wszyscy oni odegrali w swoim czasie ważną rolę w dziejach tego przedsięwzięcia. Kothari, Hindus mieszkający w Londynie, zwrócił uwagę młodego wówczas aktora, Richarda Attenborougha na biografię Gandhiego pióra Louis Fischer; Attenborough przeczytał książkę jednym tchem i powziął fantastyczny projekt jej sfilmowania. Mountbatten, ostatni brytyjski wicekról Indii, zorganizował mu spotkanie z ówczesnym premierem Nehru. Na tym spotkaniu Attenborough uzyskał nie tylko akceptację swego projektu, ale usłyszał ważne słowa: „Cokolwiek pan zrobi, unikać trzeba deifikacji Gandhiego. Popełniliśmy ten błąd w Indiach. Gandhi był za wielkim człowiekiem, aby czynić z niego bóstwo".

Jak pisze sprawozdawca „Newsweeku", Gandhi był też stanowczo za wielkim człowiekiem dla producentów filmowych. W ciągu 20 lat powstały cztery wersje scenariusza. Pracował nad nim powieściopisarz Gerald Hanley, dramaturg Robert Bolt, wytrawny scenarzysta Donald Ogden Stewart, wreszcie John Briley. Projekt rozważały i odrzucały wielkie firmy – Paramount, 20th Century Fox, United Artists, Rank, wytwórnie niezależne i bogaci maharadżowie. – *Byli przerażeni tematem* – mówi Attenborough – *uważali, że jest całkowicie niekomercyjny, żądali wielkiej gwiazdy w roli tytułowej , podczas gdy ja wiedziałem, że Gandhiego musi zagrać ktoś nieznany.* – Paramount proponował Richarda Burtona. Jawaharlal Nehru uważał, że najwłaściwszym aktorem byłby Alec Guinness, ale Attenborough przekonał go, że jest za stary i za gruby. Myślał o tej roli Dustin Hoffman i odbyły się nawet zdjęcia próbne z Johnem Hurtem. Ostatecznie reżyser dopiął swego. Powierzył rolę Gandhiego debiutantowi, ale o liczącej się praktyce teatralnej, aktorowi Royal Shakespeare Company, Benowi Kingsleyowi, który jest pół krwi Hindusem. Stworzył kreację wybitną.

Kiedy Attenborough zaczynał rozmowy o filmie, był tylko aktorem. Uchodził za znakomitego odtwórcę ról charakterystycznych i występował w niemal wszystkich filmach brytyjskich powstałych na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych. W 1969 debiutował jako reżyser musicalem „Och, jaka piękna wojna!" (niegdyś pokazała go nasza TV), który nie był jednak sukcesem. Potem przyjmował role nawet w drugorzędnych filmach, ponieważ potrzebne były mu pieniądze, aby wielki projekt nie upadł. Chwilami gotów był odstąpić go innym reżyserom, takim jak David Lean czy Fred Zinnemann. Najtrudniejszy okres przeżył za sprawą producenta Josepha E. Levine, który przez 15 lat nieustannie zmieniał zdanie. Właśnie dla niego Attenborough zrealizował wojenny film „O jeden most za daleko". W końcu Levine wycofał się i trzeba było na nowo kupować prawa do książki. Realizacja filmu stała się możliwa dzięki dwóm nowym, skłonnym do ryzyka firmom Goldcrest i International Film Investors oraz wydatnej pomocy rządu Indii: premier Indira Gandhi wyraziła zgodę na pokrycie trzeciej części kosztów. Realizacja pochłonęła 22 miliony dolarów. Zdjęcia kręcono w Indiach z udziałem ogromnej ekipy złożonej ze 102 Brytyjczyków i 123 Hindusów. Plan zdjęć przekroczono o trzy dni, ale utrzymano się w granicach wyznaczonego budżetu. Światowa dystrybucja filmu należy do amerykańskiej firmy Columbia.

Richard Attenborough — Fot. Newsweek